FILM

Aktorka francuska **ANNY DUPERREY**

● NR 2 (1101) ● ROK XXV ● 11 STYCZNIA 1970 ● CENA 3 ZŁ ●

PREMIERY W STYCZNIU

W styczniu wchodzą na ekrany trzy nowe polskie filmy fabularne. Są to: „Nowy" Jerzego Ziarnika (9 stycznia), „Jarzębina czerwona" Ewy i Czesława Petelskich (17 stycznia) oraz „Szkice warszawskie" Henryka Kluby (30 stycznia). Na zdjęciu wyżej — scena z filmu „Jarzębina czerwona".

NOWE FILMY WFD

Roman Wionczek i **Tadeusz Makarczyński** pracują nad filmem o współczesnej Warszawie. Będzie to próba nowego spojrzenia na ulice i gmachy stolicy, a zarazem — na mieszkańców miasta, ich psychikę i przyzwyczajenia. **Roman Wionczek** przygotowuje jednocześnie dla telewizji film „Janczar" — o Alojzym Twardeckim, który jako dziecko wywieziony został do Rzeszy, gdzie poddano go procesowi germanizacji.

Kazimierz Karabasz po ukończeniu „Soboty Grażyny A. i Jerzego T." rozpoczął przygotowania do filmu poświęconego środowisku inteligencji technicznej. Jego bohaterami będą dwa pokolenia inżynierów: ci, którzy mają już za sobą kilkanaście lat pracy — i ci, którzy dopiero teraz wchodzą w życie. Reżysera interesuje wzajemny stosunek tych pokoleń, podobieństwa i różnice przejawiające się w zainteresowaniach, ideałach życiowych itp.

Bohaterem nowego dokumentu **Ireny Kamieńskiej** będzie młody robotnik z Nowej Huty — reprezentant specyficznej subkultury młodzieżowej. Tytuł roboczy filmu — „Marek".

Krzysztof Gradowski pracuje nad filmem dokumentalnym o dwu „braciach frontowych" — Polaku i Rosjaninie, którzy walczyli w szeregach Armii Radzieckiej, m. in. wspólnie przeżyli obronę Leningradu. Momentem kulminacyjnym utworu jest spotkanie dwu przyjaciół — którzy nie widzieli się od dwudziestu kilku lat.

W ubiegłym roku jeden z moskiewskich zespołów teatralnych postanowił wystawić widowisko Agnieszki Osieckiej „Apetyt na czereśnie". W przygotowaniach brał udział m. in. Bułat Okudżawa. Tematowi temu poświęcony jest nowy film **Marii Kwiatkowskiej**; ukaże on nie tylko pracę nad adaptacją spektaklu, ale i przyjęcie widowiska przez publiczność.

Nowy film **Bohdana Kosińskiego** nazywa się „Bieg". Utwór ukaże start naszej sztafety 4 × 400 metrów; chodzi tu o drobiazgową analizę zachowania i współdziałania zawodników na bieżni.

Jerzy Dmowski kończy film dokumentalny o Berlinie Zachodnim. Będzie w nim mowa o różnych siłach i tendencjach politycznych, ujawniających się w tym mieście. Część zdjęć realizowano 1 września ubiegłego roku, w trzydziestą rocznicę wybuchu drugiej wojny światowej.

Krzysztof Szmagier zaprezentuje w nowym filmie Warszawę z dnia 17 stycznia 1945 roku. Całość będzie miała charakter poetyckiej suity obrazowo-muzycznej; znajdzie się tu wiele nie znanych dotychczas materiałów archiwalnych.

Krzysztof Kieślowski realizuje film o Zakładach Mechanicznych „Ursus" pod Warszawą. Reżyser, konfrontując pracę robotników i dyrekcji, zastanawia się nad przyczynami nie zawsze w pełni efektywnej pracy zakładu.

SPOTKANIA I ROZMOWKI

Z JERZYM SURDELEM

Ukończył w roku ubiegłym wydział reżyserii PWSTiF. Pracuje w ośrodku TV w Katowicach. W latach 1963—1965 prowadził wykłady na temat telewizji w Instytucie Filmowym w Algierii. Nakręcił wtedy film średniometrażowy „Les quatres couleurs d'Algerie". W roku ubiegłym zrealizował w Afryce trzy filmy dokumentalne: „U źródeł Błękitnego Nilu", „Addis-Abeba 1969" i „W górach Wysokiego Semienu". Zdobył uznanie dwoma filmami o tematyce górskiej: „Dwóch" (film szkolny) i „Odwrót". Obydwa uzyskały nagrody na Festiwalu Filmów Górskich w Trydencie.

— Dlaczego realizuje pan filmy górskie?

— Od piętnastego roku życia uprawiam taternictwo; znam dość dobrze góry — oraz przeżycia, jakich doznaje się w trakcie wspinaczki. Uważam, że tematyka ta nie znalazła należytego odbicia w kinie. Na ogół filmy górskie pokazują piękno gór w planach ogólnych, ewentualnie z sylwetką człowieka. Natomiast nikt nie interesuje się przeżyciami alpinistów. A szkoda — bo mogą one być ciekawym źródłem wiedzy o ludzkiej psychice.

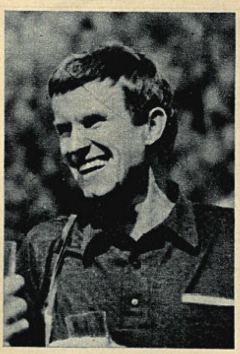
Oczywiście praca filmowca w warunkach wysokogórskich nie jest łatwa. Trudno pozostawać bez przerwy w pobliżu wspinającego się alpinisty, trzymać kamerę w pogotowiu. Jednakże filmowiec będący sam alpinistą ma w jakiejś mierze zadanie ułatwione: może bowiem przewidzieć, jak zachowa się jego aktor w takiej czy innej sytuacji. Innymi słowy — proponując swemu bohaterowi określoną trasę wspinaczki, reżyser prowokuje go do określonych reakcji, gestów, przeżyć.

— Jak by pan określił temat swych filmów?

— W „Dwóch" chciałem ukazać współdziałanie dwu taterników w czasie wspinaczki. Natomiast „Odwrót" to historia człowieka, który schodzi ze szczytów, by sprowadzić pomoc dla rannego towarzysza. Chodziło więc o dramat samotności. Stan psychiczny mego bohatera spróbowałem skomentować poprzez plan dźwiękowy. W kompozycji Zygmunta Koniecznego natrętnie powracają strzępy słów i zdań, zdeformowane frazy muzyczne. Chciałem, by ten stop dźwiękowo-muzyczny dawał wyobrażenie o udrękach psychicznych, trawiących umysł człowieka półprzytomnego z wyczerpania, kontynuującego wysiłek dzięki automatyzmowi motorycznemu mięśni. Sytuacja, w jakiej znalazł się bohater filmu, ma w sobie element okrucieństwa — który chciałem podkreślić.

— Istotnie, „Odwrót" ma w sobie chwilami coś z koszmaru. Jak to się dzieje, że uprawia pan wspinaczkę, która przecież w pańskiej interpretacji wygląda tak przerażająco?

— Góry stanowią w „Odwrocie" tylko sztafaż: pewien groźny żywioł, który skłania ludzi do działania. Interesował mnie przede wszystkim człowiek w sytuacji ostatecznej. Historia ta mogłaby równie dobrze zdarzyć się na morzu.



— Jak „Odwrót" został przyjęty przez publiczność?

— Nie zdążyłem się przekonać. „Odwrót" wyświetlany był w kinach razem z bułgarskim filmem fabularnym „Królewski urlop", który nie miał powodzenia. W efekcie także i „Odwrót" zniknął szybko z ekranów.

— Czy pańskie plany filmowe także związane są z górami?

— Chwilowo tak. Chciałbym zrealizować w WFD piętnastominutowy dokument „Akcja" — o pracy GOPR-u. Ponadto przygotowuję scenariusz serii telewizyjnej, także o górskiej tematyce.

Rozmawiał: ski

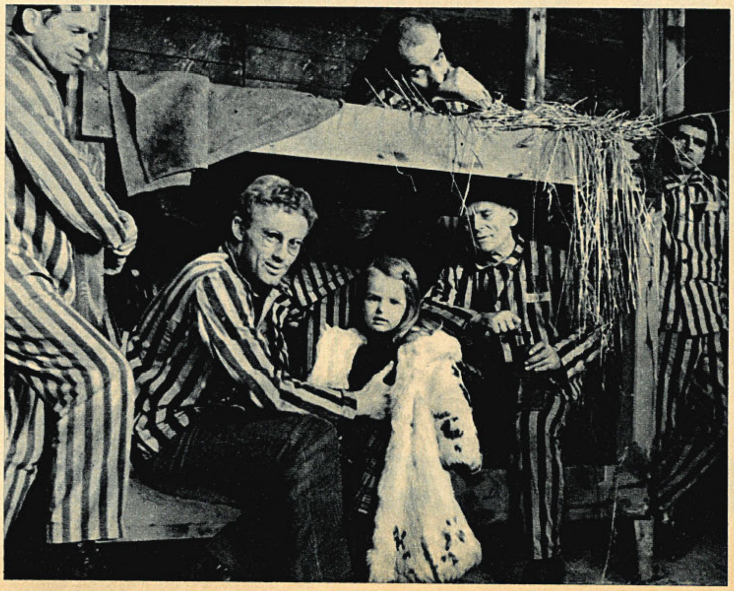
„WSPÓŁCZESNY FILM RADZIECKI" W ILUZJONIE

7 stycznia otwarto w warszawskim „Iluzjonie" wystawę „Współczesny film radziecki", prezentującą rozwój radzieckiej kinematografii fabularnej w latach 1955 — 1969. Wystawa, zorganizowana przez Centralne Archiwum Filmowe, prezentuje zbiory CAF-u i radzieckiego archiwum Gosfilmofond.

STUDIO MINIATUR — DLA DZIECI

Przeglądy filmów dla dzieci w warszawskim kinie „Non-Stop", rozpoczęte jesienią ubiegłego roku, będą w roku bieżącym kontynuowane w innej formie. Poprzednio miały one charakter pokazów autorskich; obecnie dorobek swój przedstawiać będą poszczególne wytwórnie. W styczniu — Studio Miniatur Filmowych w Warszawie.

Reżyser Andrzej Wajda zakończył już zdjęcia do filmu „Krajobraz po bitwie". Obecnie trwają prace nad montażem i udźwiękowieniem. Na zdjęciu poniżej — Daniel Olbrychski, z prawej — córka reżysera.



FILM O LEKARCE WIEJSKIEJ

W styczniu rozpoczną się zdjęcia do piętnastoodcinkowej serii telewizyjnej „Dr Ewa przyjmuje". Będzie to opowieść o codziennej pracy lekarki wiejskiej. Scenariusz napisali Wilhelmina Skulska i Jan Laskowski, reżyserują Henryk Kluba i Jan Laskowski, operatorami są Wiesław Zdort i Czesław Świrta, produkcją kieruje Jan Szymański. W roli tytułowej wystąpi prawdopodobnie Ewa Wiśniewska, drugą główną rolę obejmie przypuszczalnie Jolanta Lothe.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

RESTAURACJA ALICJI

Arthur Penn zdaje się trafiać swymi filmami w sedno amerykańskiego życia. Gangsterskiej romantyce, kultowi przemocy i zabijania poświęcił opowieść o młodocianej parze bandytów z lat trzydziestych, znanej jako Bonnie i Clyde. To prawda, że duch tej pary odżywa raz po raz w środowiskach młodzieżowych współczesnej Ameryki. Błędem jednak byłoby obciążanie rosnącą przestępczością i narkomanią wyłącznie środowisk hippiesów, jak tego chcą pewne koła w USA. Arthur Penn opowiada więc w swoim nowym filmie o tym, co w ruchu hippiesów jest bezinteresowne i ludzkie.

Film „Restauracja Alicji" powstał w dużym stopniu spontanicznie, jak ludowa ballada. Sam też wywodzi się ze współczesnej ballady, a jej wykonawcę kreuje na swego bohatera. Jest nim nowy idol amerykańskiego piosenkarstwa — dwudziestodwuletni Arlo Guthrie, syn słynnego odtwórcy bluesów, Woody Guthriego. Ten chłopiec o twarzy cherubina z długimi lokami, jakby z obrazów Botticellego, w dużym czarnym kapeluszu — był sensacją festiwalu w Newport przed dwoma laty. Śpiewał wtedy balladę przerywaną piętnastominutowym monologiem, w którym opowiadał zdarzenia ze swego życia. Film stara się odtworzyć treść i atmosferę tego „talking bluesa", drwiącego z dobrodziejstw amerykańskiej cywilizacji.

Wśród wielu postaci, które autorzy wprowadzają na ekran obok Arlo Guthriego, jest tytułowa Alicja (Pat Quinn), atrakcyjna jeszcze kobieta w średnim wieku; choć związana ze swoim życiowym partnerem Rayem (James Broderick), nie stroni od innych mężczyzn. Ray, skłonny do bitki i wypitki, podejrzewa wprawdzie, że Alicja przyprawia mu rogi, ale nie jest tego całkowicie pewny. Oboje tworzą interesującą parę, która odzwierciedla niepokojącą dwuznaczność związków pomiędzy mężczyzną i kobietą, prawdę o stosunkach, w których miłość sąsiaduje z nienawiścią.

Otóż Arlo Guthrie uczęszczał do szkoły, którą prowadzili Alicja i Ray w Nest Stockbridge, w stanie Massachusetts. Para ta mieszkała później w budynku dawnego kościoła, przerobionego na schronisko dla hippiesów. Tu Alicja urządziła małą restaurację. Slogan głosił, że można w niej było dostać *„wszystko, prócz. Alicji"* — co i tak brzmiało bardzo zachęcająco.

W roku 1964, z okazji Dnia Dziękczynienia, Alicja urządziła swym podopiecznym ucztę na miarę Breughla. Arlo i jego przyjaciel, chcąc się odwdzięczyć gospodarzom, postanowili zebrać odpadki i śmiecie i odwieźć je

Niegodny armii USA
Arlo Guthrie (w kapeluszu)

na miejskie wysypisko. Ale plac był zamknięty z powodu święta, więc zrzucili ładunek na plaży. To zaprowadziło Arla do kryminału i kiedy później został powołany do wojska, uznano, że jest niegodny służby w armii USA, bo był karany sądownie. W rezultacie nie pojechał do Wietnamu. Wrócił pod dach kościoła Alicji, gdzie właśnie odbywały się bachanalia z okazji jej ślubu z Rayem. Wziął swój worek z rzeczami i poszedł. Komuna hippiesów z kościoła-restauracji rozpadła się: powędrowali szukać nowego miejsca, choć żaden nie wiedział dokąd idzie. Przedtem jeszcze pochowali kogoś z towarzyszy na zaśnieżonym cmentarzu, a jedna z dziewcząt zaśpiewała nad grobem „Pieśń dla starzejących się dzieci".

W końcowej scenie, kiedy hippiesi odchodzą, Alicja stojąc w drzwiach kościoła z rozwianym welonem i kwiatami we włosach, długo patrzy za nimi. *„Kamera nie może się od niej oderwać, czyniąc z Alicji symbol. Czego?* — zadaje sobie pytanie recenzent »Frankfurter Allgemeine Zeitung«. — *Samotności, którą przyniósł koniec lata, czy smutku rozstania z młodością? Obawy przed utratą ludzkiego ciepła w gromadzie czy pożegnania z utopią? Kto to wie, gdy przekroczyło się już trzydziestkę? Ale może właśnie ów przejmujący smutek sprawia, że film ten jest tak drogi młodzieży?"*.

Bo przede wszystkim młodzież zadecydowała o powodzeniu „Restauracji Alicji", czyniąc z filmu Penna jeden z największych sukcesów minionego roku. Tym razem jednak nie były to nastolatki, lecz młodzież starsza, uniwersytecka. Widzom nie przeszkadzało, że film jest daleki od dramaturgicznej poprawności, że składa się z luźnych epizodów, w których żart przeplata się z melancholią, satyra z balladą, a widownię z piosenką. Odnaleźli w nim *„niejeden rys, który tworzy portret ich pokolenia"* i uznali go za film, *„który trudno sobie wyobrazić bardziej pięknym i bardziej smutnym"* — jak dodaje recenzent tygodnika „Time".

Z. P.

„Alice's Restaurant", film produkcji amerykańskiej, reż. Arthur Penn

głosy i głosy

STRASZNE I ŚMIESZNE

Taki jest tytuł eseju, który Krzysztof T. Toeplitz (MIESIĘCZNIK LITERACKI nr 12/69) poświęcił Romanowi Polańskiemu, a ściślej mówiąc jego czterem „filmom grozy". Dwa z nich — „Wstręt" i „Matnię" (krytyk nazywa ją „Zaułkiem", tłumacząc wiernie francuski tytuł „Cul de sac") — wyświetlano na naszych ekranach, dwa późniejsze — „Bal wampirów" i „Dziecko Rosemary" nie są znane naszym widzom.

Toeplitz wyłączył ze swych rozważań fabularny debiut Polańskiego — „Nóż w wodzie" i twórczość krótkometrażową. Dało mu to podstawę do stwierdzenia, że „świat Polańskiego jest dwuznaczny, jest nienormalny". Dla porównania warto wspomnieć o innej próbie, podjętej w krytyce angielskiej, zdefiniowania głównego nurtu twórczości fabularnej Polańskiego. Mają nim być różne aspekty życia seksualnego: „Nóż w wodzie", według tej opinii, jest studium seksualnej rywalizacji, „Wstręt" — studium seksualnej odrazy, „Matnia" — seksualnego poniżenia, a „Dziecko Rosemary" mogłoby u wielu wywołać wrażenie analizy seksualnej histerii.

Toeplitz dostrzega wprawdzie we „Wstręcie" motyw erotyczny, ale ważniejszy wydaje mu się motyw drugi: „wątpliwość co do struktury świata w ogóle". „Dla Hitchcocka — wyjaśnia krytyk traktujący Polańskiego jako w pewnej mierze ucznia wielkiego mistrza grozy — niesamowitość świata zaczynała się tam, gdzie na widownię wkraczał wariat, zbrodniarz lub gdy, jak w »Ptakach«, następowało nieznaczne przechylenie całości sytuacji w stronę nieprawdopodobieństwa. U Polańskiego inaczej. Nie potrzeba nawet ataku schizofrenii, aby rzeczywistość, którą pokazuje we »Wstręcie«, wydała się — przy wszystkich pozorach swej zwyczajności — nieco dwuznaczna, wstrętnawa, pokraczna".

Ale dwuznaczność świata nie znaczy, „aby był on tylko złowieszczy. Przeciwnie, stwierdzenie nienormalności, niesamowitości świata pozwala go widzieć zarówno przez pryzmat koszmaru, jak i przez pryzmat komizmu". Jeśli z koszmarem mamy do czynienia we „Wstręcie", to w „Matni" — zdaniem autora — „nie ma grozy, jest śmiech, przerywany z rzadka błyskami przerażenia (...) dominuje nastrój feerycznej zabawy (...)". Z kolei „Bal wampirów" „to zabawna opowieść o tych groźnych stworach, którymi może stać się każdy, jeśli tylko wampir go ukąsi. »Zwampirzenie« przy tym nie jest niczym strasznym — po prostu, będąc wampirem, co jakiś czas »zwampirza« się innych, wysysając ich krew, ale nie pozbawiając ich życia, lecz jedynie werbując do świata wampirów, bardzo blisko skojarzonego ze światem ludzi". Tu jeszcze jaskrawiej niż w poprzednim filmie ukazano, „że straszne sąsiaduje blisko ze śmiesznym, przy czym łącznikiem dla tych obu jest absurdalne".

Wreszcie ostatni z analizowanych filmów, opowieść o kobiecie, która rodzi diabła. „Podobnie jak »Wstręt« był przede wszystkim studium schizofrenii — czytamy w zakończeniu — tak »Rosemary's Baby« jest przede wszystkim studium zachowania kobiety w okresie ciąży. Miliony kobiet odnajdują tu swoje lęki i swoje działania. Realizm — ani straszny, ani śmieszny — okazuje się w ostatecznej instancji najsilniejszą stroną tego filmu".

FILMOWY ROK 1969

Na razie, mimo że wkroczyliśmy w nowy rok, pojawiła się jedna tylko próba bilansu naszej ubiegłorocznej twórczości filmowej.

Zdaniem J. A. Szczepańskiego w świątecznym numerze TRYBUNY LUDU, rok 1969 „przyniósł poprawę sytuacji, chociaż daleką od stanu, który by w pełni zadowolał — i to poprawę na wszystkich kinematograficznych »frontach«. Na jednych bardzo wyraźną, na innych mniej, ale widoczną wszędzie".

Autor konstatuje, że zwłaszcza „film współczesny, wysoko mierzony, najtrudniejszy do zaofiarowania twórcy sukcesu" ciągle jeszcze borykał się z kłopotami. „Jako najbardziej pozytywny akcent filmowy roku 1969 — pisze w zakończeniu Szczepański — musimy tu wymienić filmy parafabularne, dokumentalne, nie strzepnięte ze stołu telewizji. Mam tu na myśli zarówno »273 dni poniżej zera« Jerzego Bossaka, jak »Toast« Jana Łomnickiego, a przede wszystkim dwa ważne filmy Romana Wionczka »63 dni« i »Między wrześniem a majem«. Dorzucić by tu także trzeba »Nowego« Jerzego Ziarnika, który otworzy poczet polskich nowości filmowych roku 1970".

KAPPA

Rezonans społeczny

Jak zdobywa się „angaż"

Wchodzący właśnie na ekrany film „Nowy" Jerzego Ziarnika jest w naszej kinematografii wydarzeniem dość niezwykłym. To utwór wyrosły z gleby filmu dokumentalnego, odwołujący się do doświadczeń wziętych bezpośrednio z naszej codzienności, a więc — do drobnych spostrzeżeń i faktów, z którymi każdy z nas się kiedyś zetknął. W normalnej praktyce filmu fabularnego mogłyby one zapewne dać asumpt do napisania scenariusza albo do naszpikowania go kilku rodzajowymi obrazkami „z życia". Zawodowy scenarzysta obmyśliłby intrygę, oplótł zręcznie fabularną tkanką, zadbał o dramaturgię, wyposażył bohatera w życie osobiste. W filmie Ziarnika tego nie ma. Temat brzmi: przyjęcie nowego pracownika do dużego zakładu przemysłowego — i tylko tej sprawie poświęcony jest film. Na ekranie — wyłącznie urzędy, biura i fabryka. Żadnych ubocznych wątków, żadnego rozpraszania się — akcja zdąża najprostszą drogą do celu, którego dramatyczną kulminantą jest zajęcie przez bohatera miejsca przy nowym warsztacie pracy. Ziarnik, niewiele sobie robiąc z uświęconych kanonów, inscenizuje i fotografuje niejako życie na gorąco. Wychodzi z tego cięta satyra o niebłahych walorach socjologicznych. A jest to przy tym film zrobiony na najbardziej autentyczne na świecie zamówienie społeczne!

Na początku roku 1968 ukazał się w kinach dwudziestokilkuminutowy dodatek „Nowy pracownik", nakręcony w Wytwórni Filmów Dokumentalnych na zlecenie Centralnej Rady Związków Zawodowych. Autorem scenariusza i reżyserem był Jerzy Ziarnik. Zleceniodawcom chodziło o krótki film, piętnujący uciążliwą procedurę przyjmowania do pracy nowo zatrudnionych, zwłaszcza robotników. Chodziło nie tylko o to, że niekończący się korowód w poszukiwaniu odpowiednich zaświadczeń, papierków, pieczątek — zajmuje nowemu pracownikowi co najmniej tydzień, a w niektórych zakładach trwa podobno nawet czterdzieści dni. Są oczywiście formalności, których niepodobna lekceważyć, np. badania lekarskie; inne dałoby się z pewnością uprościć — rzecz w tym, w jakiej atmosferze się to odbywa, jak załoga przyjmuje nowego kolegę, czy stara się mu pomóc i zrozumieć go. Doświadczenie wykazało, że w wielu wypadkach dochodzi do głosu obojętność, lekceważenie i biurokratyczne rutyniarstwo; w te właśnie przywary miał być wymierzony film Ziarnika. „Nowy pracownik" udał się nadspodziewanie dobrze, miał przychylną prasę; zachęciło to reżysera do nakręcenia następnego filmu z tym samym bohaterem, zatytułowanego „Pierwszy dzień w pracy". W trakcie realizacji przyszła refleksja, że obie części można by połączyć w jeden utwór pełnometrażowy, rozbudowując niektóre epizody i dając bohaterowi coś w rodzaju skróconego życiorysu. Tak powstał „Nowy".

Film krótki inaczej jednak weryfikuje się przed widownią, istniała więc obawa czy to mechaniczne niejako przedłużenie tamtego utworu, bez wzbogacenia go o nowe propozycje tematyczne i formalne, da zadowalający efekt. Ziarnik świadomie zaryzykował, nie dał się zwieść pokusom uatrakcyjnienia akcji i przydania jej nowych wątków, utrzymał całość dość konsekwentnie w tym samym stylu. I wygrał. Okazało się, nie po raz pierwszy zresztą, że nasza powszednia egzystencja, choćby to były nawet jej najbardziej zewnętrzne przejawy, daje się nieraz odczytać w sposób frapujący. Potrzeba do tego dużej wrażliwości i chyba właśnie spojrzenia dokumentalisty. Sytuacje Ziarnika są typowe, ale nie oznacza to nudy, są bowiem trafnie podpatrzone i przesycone tyle, ile trzeba satyrą i odrobiną goryczy. Jego postacie są charakterystyczne, takie jakie spotykamy niemal w każdym zakładzie pracy — a przy tym grane przez wybornych aktorów, co znacznie podnosi atrakcyjność filmu. Jest to właściwie rewia, w której w najmniejszych nawet epizodach występują aktorzy tej miary, co Opaliński, Dziewoński, Gołas, Kobiela, Lutkiewicz, Nowak, Dobrowolski, Pawlik, Bylczyński, a z kobiet — Borowicz, Hanin, Traczykówna, Łaniewska. Z wyjątkiem kilku scen zbyt wyraźnie przerysowanych, tworzą oni barwną galerię środowiskową. Na tym tle bardzo prawdziwie wypada Damian Damięcki — w roli zahukanego nieco chłopaka ze wsi.

JERZY PELTZ

W swej rozszerzonej wersji film Ziarnika stał się bardziej ważki społecznie. Jego rezonans będzie teraz większy, a wymowa bardziej uniwersalna. Wiele pisze się i mówi o migracji ze wsi do miast, o chłoporobotnikach, o zapewnieniu pracy rocznikom z wyżu demograficznego. Stosunek nowego środowiska do młodych ludzi jest więc problemem niezwykle aktualnym.

„Nowy" (Polska), reż. Jerzy Ziarnik

Rekomendacji naszej nie potrzebuje ani William Golding — najwybitniejszy obok Anthony Burgessa i Muriel Spark współczesny prozaik brytyjski, ani Peter Brook — jeden z najwrażliwszych reżyserów europejskich. Pierwszą powieść Goldinga „Władcę much" sprezentowano nam już w wydaniu książkowym przed kilku laty (przedtem wydano inną, późniejszą „Wieżę"); osiągnięcia reżyserskie Brooka również nie są obce polskiej publiczności. A jednak, okazuje się, pamięć nasza krótka, a kojarzenie nazbyt łatwe: do skojarzenia sobie „Władcy much" z „Robinsonem Crusoe" nie potrzeba wcale inteligencji, o co tak walczą nasi sprawozdawcy prasowi. Fabuła opowiada o losach kilkudziesięciu brytyjskich uczniów, ewakuowanych z kraju po wybuchu trzeciej wojny światowej. Rozbitkowie znaleźli się na bezludnej wyspie, co rzeczywiście narzuca to stereotypowe skojarzenie. Więc żeby wszystko było jasne: „Władca much" jest repliką na „Wyspę koralową" Ballantyne'a, natomiast inna opowieść Goldinga „Pincher Martin" przedrzeźnia właśnie „Robinsona Crusoe". Ale, być może, jestem w tej chwili zbyt drobiazgowy.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Film Petera Brooka daje niewątpliwie **do myślenia.** I to nie tylko dlatego, że wiernie przekłada na ekran kilka tez samej książki, mówiących a to, że największym niebezpieczeństwem dla człowieka jest jego natura; a to, że rozpadnięcie się form cywilizacji, pęknięcie warstwy form kulturowych, mechanizmów kontroli i represji — nie jest nazbyt złożonym procesem, jeśli tylko zapanują nad człowiekiem warunki umożliwiające mu ekspresję naturalnych instynktów. Nie będę więc wobec Brooka niesprawiedliwy, jeśli powiem, że jego film jest przede wszystkim ilustracją tej tezy, ilustracją sugestywną, ba! dodającą może do samej powieści element konstrukcyjnego napięcia, jakiegoś narastania grozy, rytmizowanej elementami sytuacyjnymi i obrazowymi. Niemniej jednak na tym kończą się aktywa filmu; co więcej, pozostaję w przekonaniu, że na tym się skończyć musiały.

„Władca much" Goldinga jest parabolą. Czym charakteryzuje się literacka parabola? A tym, że w jej obrębie współistnieją ze sobą dwa niesprzeczne układy odniesienia. Jeden to układ realny, wydarzeniowy; drugi to układ (inten-

FILM Z TEZĄ

Jako swe pasje wymienia PETER BROOK kolejno: teatr, malarstwo i film. Wszystkie je zaspokaja od lat. Jako osiemnastoletni student Oxfordu w roku 1943 reżyserował „Doktora Faustusa” w eksperymentalnym teatrze londyńskim. Dzisiaj słynie jako twórca inscenizacji szekspirowskich dramatów, chociaż kiedyś przekornie zwierzył się, że Szekspir nudzi go bardziej niż jakikolwiek inny autor. Polska widownia zna reżyserowane przez niego przedstawienia „Tytusa Andronicusa” i „Króla Leara”. Reżyserował także sztuki Dürrenmatta, Sartre'a, Anouilha, Millera, Geneta, Cocteau, Petera Weissa, nierzadko opracowując do nich scenografię i ilustrację muzyczną. Swymi inscenizacjami „Borysa Godunowa”, „Cyganerii”, „Salome”, „Fausta” i „Eugeniusza Oniegina” udowodnił, że opera nie jest gatunkiem anachronicznym. Jest także reżyserem filmowym. W roku 1953 zrealizował „Operę żebraczą” — barwną adaptację osiemnastowiecznej sztuki Johna Gaya. W roku 1960 nakręcił we Francji „Moderato Cantabile”, w roku 1963 — „Władcę much”, w roku 1967 „Marata-Sade'a” według własnej inscenizacji sztuki Petera Weissa, a ostatnio „Mów mi kłamstwa o Wietnamie”. Obecnie Brook przygotowuje filmową adaptację szekspirowskiego „Króla Leara”.

cjonalny w zamyśle autora, a imaginacyjny w percepcji czytelnika), opierający się na aluzji kulturowej, nawiązujący do jakiegoś mitu ludzkości, bądź nawet pozostający tylko sugestywnością wymyślonego „drugiego planu” powieści. W ten sposób pisarz podnosi fabułę na wyższy poziom literackich odnośników. Film, niestety, z samej swej natury to wszystko niweczy i udosłownia: film żyje w rzeczywistości dosłownej. Oczywista, mamy i w kinie przykłady „uruchomienia” drugiego planu historycznej czy mitologicznej metafory, najpiękniejsze u Bunuela (w „Mlecznej drodze” chociażby) i Bressona, ale i u tych mistrzów ekranu odkrywa się w pewnej chwili rażąca wyrwa między rzeczywistością obrazową, która jest dosłowna, i aluzją, która jest abstrakcyjna. Migotliwość powieściowej aluzji stać się musi w pewnym momencie nachalną konfrontacją, zatracającą cały myślowy wymiar takiej konfrontacji.

Byłoby głupotą twierdzić, że Peter Brook nie jest człowiekiem czułym na literaturę, a jednak film w porównaniu ze swym literackim pierwowzorem okazuje się pusty. Stał się dosyć płaską przypowieścią o tezach nie **wynikających** z samego obrazu, a wniesionych do obrazu z zewnątrz. Wszystko, co jest wartościowe myślowo wynika tu **spoza obrazu.** Teza, szyta dosyć grubymi nićmi reżyserskiej intencji, u Goldinga była ukazana w całym bogactwie subtelności, w licznych starciach z jej przeciwieństwem. Była więc nie tezą, ale medytacją intelektualną mądrego pisarza nad rodzajem ludzkim, bez stwierdzeń ostatecznych; a tylko naznaczonych nowoczesnym, dwudziestowiecznym sceptycyzmem. „Władca much” Goldinga to rzecz poddająca **pod rozwagę** współczesną kondycję ludzką. Kanwa sytuacyjna użyta była tutaj tylko instrumentalnie; w gruncie rzeczy medytację tę można było podłożyć pod inną sytuację obrazową, sytuacja ta bowiem — tak abstrakcyjna przecież — grała rolę czysto intelektualnego kontrapunktu. W filmie Brooka sytuacja — prawem sugestii obrazu — — przytłoczyła plan intelektualny, rozproszyła go w histerycznych sekwencjach, które nadały filmowi ekranową ciekawość, dodały efektu, ale rozbiły klarowność myśli. Czego reżyser tak inteligentny, jak Brook, mógł się spodziewać od początku.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Kryzys cywilizacji

„Władca much” (Wielka Brytania), reż. Peter Brook

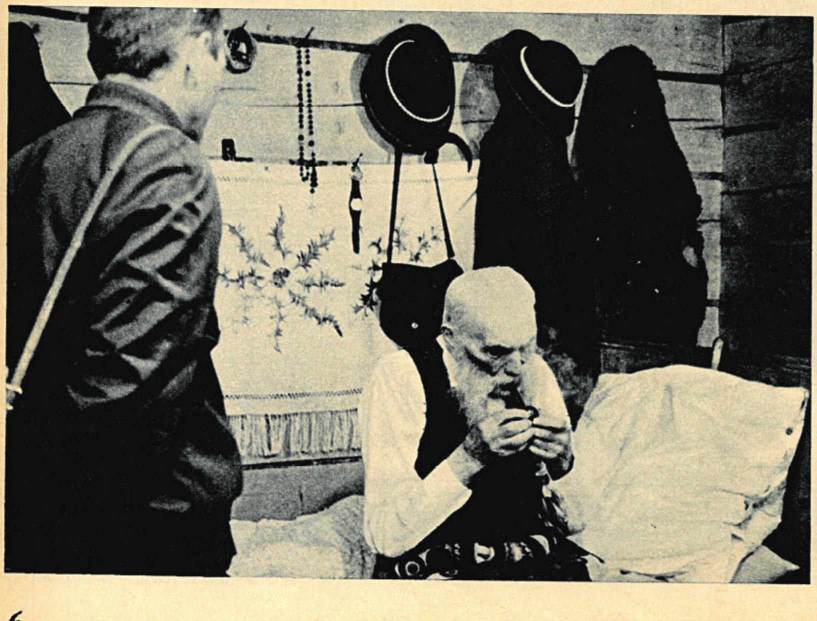
„63 dni" — reż. Roman Wionczek

UNIWERSALNY CZY LOKALNY ?

Czym jest polski film dokumentalny dziś, po latach sukcesów? W czym tkwi jego siła i jakie są jego słabości? Oto próba odpowiedzi na to ważne pytanie.

W końcu ubiegłego roku Wytwórnia Filmów Dokumentalnych obchodziła dwudziestolecie, należałoby więc wyliczyć jej zasługi — są wszakże niemałe — a także złożyć serdeczne życzenia, co niniejszym czynię. Sytuacja filmu dokumentalnego nie wydaje się jednak na tyle nieskomplikowana, aby można było spojrzeć w przyszłość z pełną beztroską. Polski dokument jest bowiem dotknięty nie do końca jeszcze uświadomioną i rozpoznaną chorobą. Na czym ona polega? Ba, do pełnej i bezbłędnej diagnozy należałoby zwołać Jakieś Bardzo Wysokie a Nieomylne Konsylium; mój głos w tej sprawie proszę więc traktować co najwyżej jako trzy grosze znachora.

„Jak dziadek od Jasinków skarbów zbójnickich w górach Tatrach szukał" — reż. Irena Kamieńska



Oczywiście, trudności polskiego dokumentu nie są zjawiskiem ostatnich miesięcy ani nawet lat. Gadało się o tym już od dawna, przypominam sobie liczne dyskusje na temat „wypalania się twórczego żaru" dokumentalistów, toczone na łamach pism i w zamkniętych kołach twórców i krytyków. WFD wciąż rzuca na rynek sporą ilość pozycji godnych uwagi, ale zasługują one na tę nazwę jedynie wtedy, kiedy mierzymy je z punktu widzenia doraźnych potrzeb i nieco przestarzałych gustów.

Dwa ostatnie lata WFD poświęciła głównie odrabianiu zaległości politycznych, a dodatkowym bodźcem był pod tym względem Jubileusz PRL. Programowa preferencja problematyki politycznej przyniosła kilka filmów dojrzałych, ale i wiele pozycji pośpiesznych, gorączkowych i chybionych. Jeśli chodzi o dojrzałe, to wymienię takie filmy, jak „Operacja V-2" Krzysztofa Szmagiera, „63 dni" i „Między wrześniem a majem" Romana Wionczka, „Toast" Jana Łomnickiego. Filmy te angażowały w dużej mierze moc

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

produkcyjną wytwórni; to prawda; nie na tyle jednak, by nie starczało miejsca dla realizacji zleceniowych ani zwykłej twórczości dokumentalnej, która w dotychczasowej praktyce WFD odgrywała pierwszorzędną rolę. Normalny tok pracy nie został więc w zasadzie naruszony, a przynajmniej nie w sposób bolesny dla wytwórni. Nie wydaje się również, by został zakłócony spokój realizatorów, pracowicie szlifujących ulubione

tematy i wypróbowane metody realizatorskie. W rezultacie — w ostatnim okresie dokument nie zdobył się na próbę wniesienia do swej praktyki nowych elementów twórczych.

Pewne metody przerodziły się w nawyki działające samoczynnie we wszystkich kręgach tematycznych i na różnych poziomach artystycznych. Tak, na przykład, wywiad przed kamerą stosuje się w wypadkach, w których stanowi to cel sam w sobie, ale i w takich, gdzie nie służy niczemu, a ma tylko podkreślić wiarygodność i autentyzm filmu dokumentalnego. Szmagier mógł zrealizować „Operację V-2" tylko dzięki relacjom uczestników akcji; te relacje pozostają też największą cnotą filmu. Lecz w innych filmach wywiady przed kamerą stanowią ciało obce, rozbijając narrację utworu. W pogoni za autentyzmem dokument trafił na manowce; dla każdej swojej tezy realizator poszukuje sojusznika — jakiegoś naocznego świadka — bardziej lub mniej reprezentatywnego, ale koniecznie autentycznego. Opinia świadka, a czasem jego dukanie, wydają się mieć dla realizatorów większą wartość niż najbardziej przemyślne i sugestywne kadry. Znowu rozpanoszyło się w dokumencie słowo — to przemożny wpływ reportażu telewizyjnego i żałosna spuścizna „cinéma-vérité", od której tak demonstracyjnie odżegnywali się kiedyś polscy dokumentaliści. Kiedy ją wreszcie mimo woli przyjęli za swoją, była już anachronizmem.

Dziś nieważne staje się kto mówi i co mówi, byle tylko się jakoś oswoił z kamerą, magnetofonem i reżyserem. Sukces filmu nie jest w końcu sukcesem reżysera, ale sukcesem bohatera, a sam reżyser jest czymś w rodzaju tresera. Jankowski może się chlubić doborem i dobrą kondycją swoich śląskich starzyków, Gryczełowska — odkryciem Błażeja Rejdaka, Irena Kamieńska — dziadka od Jasinków, Karabasz — Franka W. oraz Grażyny i Jerzego z „Soboty". W Polsce żyje ponad trzydzieści milionów ludzi, z tego co najmniej pięć milionów dałoby się przy mądrych zabiegach oswoić z machiną filmową; każdy ma zapewne coś ciekawego do powiedzenia o sobie i swoim otoczeniu. Tak zwany dokumentalny zwiad socjologiczny wydaje się więc mieć nieograniczone możliwości... Przytoczyłem filmy najgłośniejsze i najwartościowsze, ale ich wartość ograniczała się tylko do rodzimej publiczności. To dobrze, że są takie bardzo polskie i swojskie; ale czy to dobrze, że urok ich oddziaływuje tylko w naszej strefie językowej i kulturowej? To pytanie nie dotyczy może twórczości Karabasza; jemu jednemu udało się uzyskać w „Roku Franka W." i w „Sobocie" pewną temperaturę emocjonalną, której inne utwory są pozbawione. Ale też jego filmy są najbardziej kreacyjne i — powiedzmy to szczerze — najbliższe fabule.

Polską produkcję dokumentalną daje się obecnie bez trudu podzielić na dwie części: eksportową i wewnętrzną. Eksportowa to przede wszystkim filmy zleceniowe — foldery turystyczne i filmy informacyjno-propagandowe; reszta zaś, ta najważniejsza i zasadnicza, to filmy przeznaczone dla publiczności krajowej; publicystyczne, impresyjne, reportażowe, socjologiczne. Filmy przeróżne, wartościowe i nie, ale niemal wszystkie mają w sobie coś bardzo lokalnego. W rezultacie już nie dokument zajmuje pozycję czołową w eksporcie krótkiego metrażu („Błażeja Rejdaka", laureata festiwalu Krakowskiego, nie kupił nikt). Podobne kłopoty wynikają, kiedy nasz film dokumentalny pojawia się na międzynarodowym festiwalu.

A przecież nie chodzi tu tylko o ilość dyplomów i nagród. Każdy dobry, zrozumiany film, przedstawiony na międzynarodowym forum, jest orędownikiem sprawy polskiej, ambasadorem polskiej kultury, sztuki i myśli, jest naszym sprzymierzeńcem politycznym. To są prawdy oczywiste. A przecież ambicje zwane „festiwalowymi" poddawane były u nas ostrej i wzgardliwej krytyce, nie zawsze przemyślanej, a niestety zawsze skutecznej. Dziś można tylko wspominać lata triumfu takich filmów, jak „Muzykanci" i „Ludzie w drodze" Karabasza, „Narodziny statku" Łomnickiego, „Płyną tratwy" i „Zanim opadną liście" Ślesickiego. Wszystko to filmy bardzo polskie, wyrosłe z naszej gleby, a przecież dotarły do dziesiątków krajów świata.

„Rok Franka W." — reż. Kazimierz Karabasz

Nasza produkcja dokumentalna ma służyć przede wszystkim polskiej publiczności, oddziaływać na jej świadomość społeczną i polityczną. Lecz czy naprawdę o tych naszych sprawach nie potrafimy dziś mówić językiem sztuki zrozumiałym dla wszystkich? Dlaczego na przykład żaden z wielu naszych dokumentów montażowych poświęconych drugiej wojnie światowej i walce z faszyzmem — wszak mamy na ten temat sporo do powiedzenia — nie zyskał tak masowej widowni w świecie jak „Mein Kampf", „Życie Adolfa Hitlera", „Japonia i miecz" czy „Zwyczajny faszyzm"?

Nie szukam odpowiedzi na te pytania. Może rzeczywiście wypalił się tylko „twórczy żar" środowiska. W takim razie trzeba by podmuchać.

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

krótki metraż

POWSZEDNI DZIEŃ HISTORII

Film Bohdana Kosińskiego „Druga wiosna ludów" rozpoczyna się kadrami maszerujących oddziałów i komentarzem: „Tak zaczynała się pierwsza wojna światowa", a kończy — zdjęciami z podpisywania traktatu wersalskiego. Na ekranie walki uliczne i słowa komentatora: „Nareszcie koniec obcego panowania. Nareszcie spokój. Wojna się skończyła".

Pomiędzy tymi dwiema datami wiele się wydarzyło: otrzymujemy więc przegląd sytuacji na wszystkich frontach, a także — w wielu stolicach Europy. Kosiński ukazał to, co nazywa się w podręcznikach ruchami mas, ich działaniem na co dzień, tworzeniem przez nie historii. To przecież pewnego powszedniego dnia Rewolucja stłumiona w innych krajach zwyciężyła w Rosji. Od początku do końca filmu widać tłumy: na polach bitew, w okopach, na placach i ulicach miast. Ludzie walczą, manifestują, ponoszą klęskę, zwyciężają.

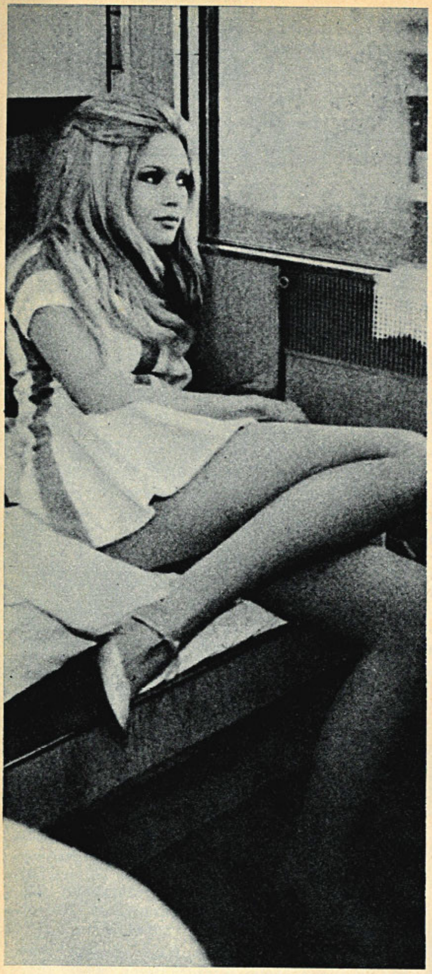
Na ekranie ostatni władcy państw zaborczych: cesarz Wilhelm, cesarz Franciszek Józef i car Mikołaj (już pod strażą rewolucyjną) oraz inni monarchowie. Był to rzeczywiście, jak mówi komentarz, „korowód cieni odchodzących w przeszłość, prolog pogrzebu starego ładu w Europie".

Film ukazuje rewolucyjne wystąpienia w Piotrogrodzie. Budapeszcie, Berlinie i w wielu innych miastach europejskich. Widzimy przemawiającego Lenina, Belę Kuna, Liebknechta, Daszyńskiego. Wszystkie zdjęcia pochodzą ze starych kronik filmowych. Pół wieku nadało im wymiar dokumentu historycznego, dało znaczenie każdej anonimowej postaci i każdemu najzwyklejszemu gestowi.

Komentarz pióra Andrzeja Krzysztofa Wróblewskiego nie rozprasza uwagi widza datami, wymienia tylko nieliczne imiona koronowanych władców i nazwiska polityków, a także nazwy miast. I to jest jego największą zaletą. Nie powtarza bowiem powszechnie znanych wiadomości, lecz odwołuje się do nich za pomocą metafory, aluzji, syntezy. Historyczne zdjęcia dokumentalne zostały skomentowane współczesnym językiem. „Druga wiosna ludów" pozwala nam przeżyć w skondensowanej formie tamten niezwykły czas.

Kr.

„Druga wiosna ludów" (WFD), reż. Bohdan Kosiński



Chęć zemsty
Brigitte Bardot

POCZTÓWKA Z HOLLYWOODU

ŚPIEWAJĄCY WETERA

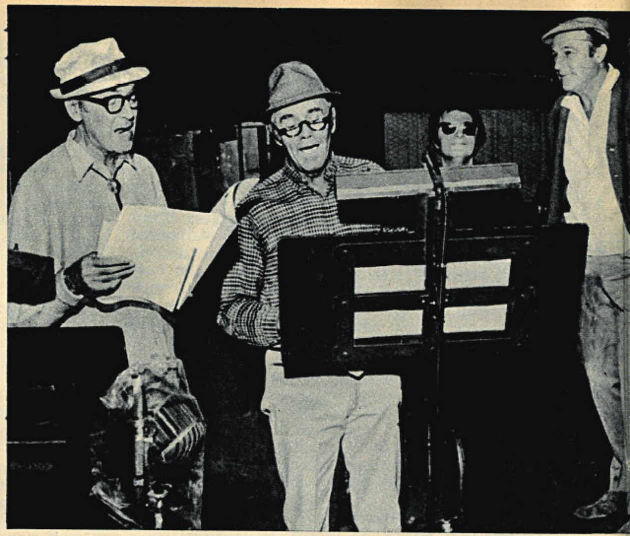
Henry Fonda i James Stewart w swoim najnowszym filmie „Towarzyski klub Cheyennów" śpiewają piosenki, i to w duecie. Na pomysł wykorzystania wokalnych zdolności obu aktorów wpadł Gene Kelly, który film reżyseruje. Początkowo miał śpiewać tylko jeden aktor, ale gdy żaden nie mógł zdobyć się na odwagę, twierdząc uparcie, że „kolega zrobi to lepiej" — reżyser zdecydował się na duet. Fonda i Stewart są zresztą serdecznymi przyjaciółmi od 35 lat, gdy jeszcze jako początkujący aktorzy potrafili wystawać godzinami przed domem Grety Garbo, byle tylko ujrzeć słynną gwiazdę. A razem z Kellym studiowali na uniwersytecie w Princeton.

W „Towarzyskim klubie Cheyennów" Fonda i Stewart mają role idealnie odpowiadające ich dzisiejszym sylwetkom: grają starzejących się kowbojów. Bohaterowie filmu całe życie spędzili na rancho, ciężko pracując i mając do czynienia tylko z bydłem. Gdy jeden z nich otrzymuje pewnego dnia spadek po zmarłym bracie i musi wyjechać do miasta, drugi postanawia dzielić z przyjacielem dole i niedole na nowej drodze życia. Spadek okazuje się zresztą dość kłopotliwy, bo jest nim dom schadzek prowadzony przez bardzo atrakcyjną damę. Po deliberacjach przyjaciele postanawiają dać dowód dobrej woli: chcąc podnieść moralność w miasteczku, decydują się zlikwidować dobrze prosperujący interes. Ale wtedy staje się rzecz nieoczekiwana: mieszkańcy buntują się przeciwko tej bogobojnej decyzji.

Całość, utrzymana w tonie pogodnej komedii obyczajowej, obfituje w mnóstwo zabawnych sytuacji i daje obu świetnym aktorom wielkie pole do popisu. Gene Kelly dba zaś o odpowiednie wygranie atmosfery i kolorytu amerykańskiej prowincji. Piosenka, którą Fonda i Stewart śpiewają w filmie, nosi tytuł „Rolling Stone", ale nie ma nic wspólnego z popularnym zespołem bigbeatowym. Jest rodzajem ludowej ballady i stanowi wprowadzenie do filmu.

— Nie sądzę, by nasz występ zniszczył karierę Franka Sinatry — ko[…] Fonda — ale liczy[…] wyrozumiałość i sy[…] widowni.

Fonda zakończył […] no wielomiesięczne […] py na Broadwayu, […] w kolejnym wzn[…] znanej sztuki Th[…] Wildera „Nasze mi[…]



Chęć śpiewu
James Stewart, Henry Fonda, Gene Kelly

ŚLEDZTWO I MŁODA KOBIETA

Maurice Ronet i Romy Schneider wystąpią w filmie Léonarda Keigela „Kto?". Ronet będzie tu na własną rękę prowadzić śledztwo w sprawie wyjaśnienia śmierci swego brata. Osobą najbardziej podejrzaną jest przyjaciółka zmarłego (Romy Schneider). Keigel projektuje także realizację filmu „Kobieta okryta złotem", z udziałem Brigitte Bardot i Jean Yanne. Brigitte Bardot zagrałaby tu rolę pięknej próżniaczki, która z chęci zemsty na swoim eks-mężu zajmuje się interesami i doprowadza go do ruiny.

KRYTYCY ZA KAMERAMI

Po zeszłorocznych debiutach reżyserskich znanych francuskich krytyków filmowych („Niebieskie gauloisy" Michela Cournota i „Paryż nie istnieje" Roberta Benayouna) czeka się na dalsze utwory ludzi, którzy dotychczas tylko pisali o filmie. Jako kolejnych debiutantów wymienia się krytyków Henry Chapiera i Michela Mardore. Film Chapiera ma nosić tytuł „Potęga płci" i będzie opowiadać o młodym człowieku, który odkrywa uroki romantycznej miłości. Akcja filmu Mardore'a „Zbawca" rozgrywa się w latach wojny. Jest to historia rannego spadochroniarza, którego ukrywa w stodole dwunastoletnia pastuszka. W roli spadochroniarza wystąpi Jean-Pierre Mocky.

telegramy

HOLLYWOOD. W wieku 75 lat zmarł znany reżyser amerykański Josef von Sternberg, twórca pamiętnych filmów „Niebieski motyl", „Maroko", „X-27" i innych, w których zdobyła sławę Marlena Dietrich.

SZTOKHOLM. Z filmów tegorocznej produkcji szwedzkiej o nagrodę Oscara ubiega się „Adalen 31" Bo Widerberga.

PRAGA. W 58 roku życia zmarł znakomity twórca filmów animowanych Jiri Trnka.

NOWY JORK. Paul Newman jest producentem filmu „They Might Be Giants" (Mogli być olbrzymami), który realizuje Anthony Harvey z Joanne Woodward w roli głównej.

NI

entuje
y na
npatię

edaw-
wystę-
grając
wieniu
rntona
o".

M. B.

W BRATYSŁAWIE I TUNEZJI

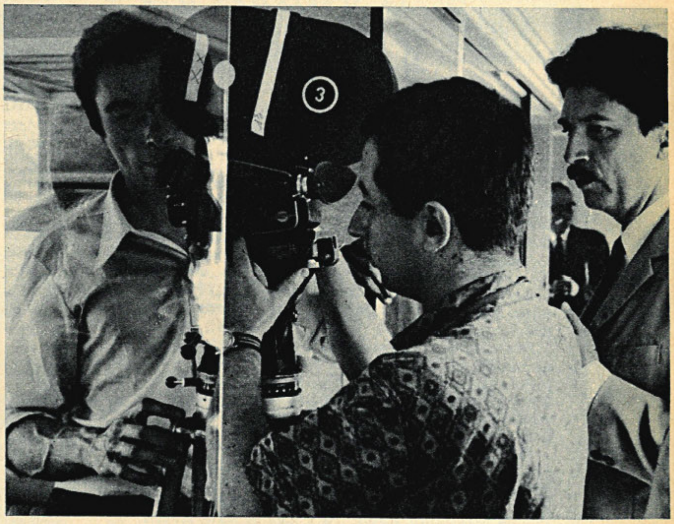
Francuski pisarz i filmowiec, Alain Robbe-Grillet, powrócił do Paryża z długich podróży do Bratysławy i Tunezji. Przywiózł ze sobą wiele metrów taśmy filmowej, które złożą się na dwa filmy: „Raj i później" oraz „Czarownica".

— Pierwszy z nich — mówi Robbe-Grillet w wywiadzie dla dziennika „Le Figaro" — jest przeznaczony dla kin. Drugi, korzystający w połowie ze zdjęć „Raju", będzie wyświetlany w telewizji. W obydwu grają ci sami aktorzy: Catherine Jourdan, Pierre Zimmer, Richard Leduc i Juraj Kukura. W pierwszym filmie bohaterka będzie musiała przejść przez ciężkie próby, aby dostać się do raju. W drugim — widzowie zobaczą istotę złowrogą, sprowadzającą śmierć na każdego, kto się do niej zbliży. W tym pomyśle nie ma nic z Pirandella. Oba filmy pokazują po prostu dwie obiektywne prawdy.

Scenariusz właściwie nie istniał. Zanotowałem sobie na papierze tylko kilka zasadniczych wątków, a same zdjęcia polegały na nieustannej improwizacji. Bohaterami mego filmu są studenci, którzy bawią się wymyślając najróżniejsze historie — o kradzieżach, zbrodniach, scenach erotycznych. Odgrywają je z przesadą, zdradzającą, że jest to tylko zabawa. Ale pewnego dnia zjawia się wśród nich cudzoziemiec. Potem znajdują go martwego na brzegu Dunaju. Zmarły ma przy sobie kartkę pocztową z Tunezji. Znajduje ją bohaterka filmu. Uczestniczy następnie w projekcji dokumentu o Tunezji i, niespodziewanie, ogląda na ekranie samą siebie i swych przyjaciół, uwikłanych w nieprawdopodobne, egzotyczne przygody miłości i śmierci.

Tłem dla zdjęć realizowanych w Bratysławie była wielka, budująca się fabryka oraz kawiarnia „Raj", której sceneria przypominała płótna Mondriana lub labirynt. Ale w przeciwieństwie do labiryntu antycznego, którym władało Przeznaczenie, mój labirynt wymaga współudziału widowni.

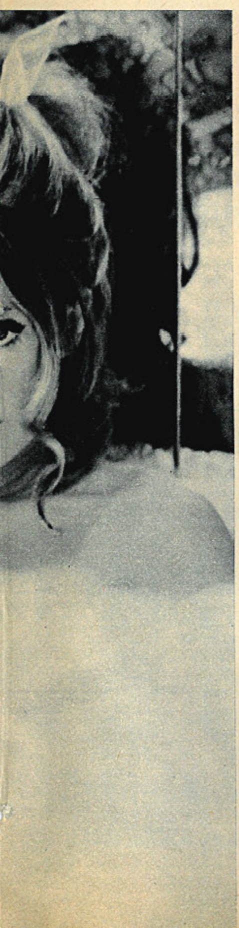
Czy po wydaniu dziewięciu książek i po zrealizowaniu czterech filmów umiałbym określić moją publiczność? Tak, to głównie młodzież, studenci.



Miłośnicy przygód
Alain Robbe-Grillet (pierwszy z prawej)

TRAGICZNY ROMANS

Włoski reżyser Franco Brusati odniósł duży sukces filmem „Czule", w którym główne role odtwarzali Virna Lisi i Georges Segal. Brusati przebywa teraz w Belgii, gdzie realizuje „Tulipany z Haarlemu". Jest to opowieść o tragicznym romansie dziewiętnastoletniego chłopca i szesnastoletniej dziewczyny.



JEDNYM ZDANIEM

Młoda aktorka angielska Suzy Kendall (na zdjęciu) objęła główną rolę w filmie „Ciemniejsza od bursztynu", opartym na powieści kryminalnej Johna D. McDonalda; jej partnerem jest Rod Taylor.

*

Frank Perry („Dawid i Liza") realizuje film obyczajowy „Pamiętnik złej gospodyni domowej", w którym jedną z głównych ról zagra Richard Benjamin.

*

W roku 1969 wyprodukowano we Włoszech 300 filmów fabularnych.

*

Tegoroczne Oscary zostaną przyznane w dniu 7 kwietnia br.

Annie Girardot

ONA GADA

Annie Girardot i Bernard Blier wystąpią w filmie Michel Audiarda „Ona nie pije, nie pali, nie zażywa narkotyków, ale gada". Jest to opowieść o urzędniku bankowym-szantażyście, który sam pada ofiarą szantażu.

NIEWYCZERPANY CHABROL

Claude Chabrol oświadczył dziennikarzom, że jego następnym filmem — po „Rzeźniku" — będzie adaptacja powieści Ellery Queen „Szczęśliwa dziesiątka". Reżyser szuka do głównej roli aktora, który zarówno wyglądem, jak i siłą ekspresji przypominałby Orsona Wellesa.

BIOGRAFIA BYRONA I SHELLEYA

Młody reżyser angielski Michael Sarne, który niedawno zadebiutował filmem „Joanna", zamierza nakręcić dwa filmy biograficzne poświęcone życiu i twórczości znakomitych poetów romantycznych — Byrona i Shelleya. Do roli Shelleya reżyser znalazł już odtwórcę: będzie nim Terence Stamp.

NAJMNIEJSZE KINO ŚWIATA

Od 1926 roku istnieje w Toronto (Kanada) kino liczące zaledwie 46 miejsc. Jest ono zbudowane w stylu lat dwudziestych i wyświetla wyłącznie filmy nieme. Największym powodzeniem cieszą się przeboje z Gretą Garbo i Rudolfem Valentino. Bilety są zwykle wyprzedane na z górą dwa miesiące naprzód.

Zapiski krytyczne

APOKALIPSA BERGMANA

Widziałem ostatnio przynajmniej trzy Apokalipsy: „Mleczną drogę” Bunuela, „Weekend” Godarda, teraz „Hańbę” Bergmana.

Po raz pierwszy w dziele autora „Persony” — wojna. Zresztą nie istniejąca. Rzecz dzieje się współcześnie, w kraju nie nazwanym. Ale jest to Szwecja. Mówi o tym nie tylko język bohaterów (bo to może być sprawą konwencji) — także pejzaż, obyczaj, szwedzki porządek życia. Zresztą nieważne. Wojna jest tu umowna i Bergman nie chce, żeby była inna. Przypomina ona trochę wojnę z „Karabinierów” Godarda.

Protagoniści filmu zostali natomiast zrobieni realistycznie. Jest nimi para małżonków, Jan i Ewa, byli muzycy, którzy, po rozwiązaniu orkiestry, osiedli na odludnej wysepce. Orkiestra została rozwiązana, życie zamarło w kraju, gdyż kraj jest okupowany.

Film ten przywodzi na myśl „Siódmą pieczęć”. Jan i Ewa to odpowiedniki pary kuglarzy, wędrownych artystów z tamtego filmu, Jofa i Mii. Tu i tam bohaterów otacza kraj jak po trzęsieniu ziemi. Tu i tam panuje strach. Ale w „Siódmej pieczęci” Jof i Mia, ci ostatni niewinni, w końcu uratowali swoją niewinność. Jan i Ewa — nie. Na ich wyspie, jak cienie, lądują jakieś wojska. Później zjawiają się inne, które z tamtymi walczą. Co ma począć biedny człowiek, kiedy jego dom nachodzą ludzie z bronią? Ma się bronić, albo się upodlić? Jan się upadla.

Jest w „Hańbie” też coś z filmów Kurosawy. Na przykład, ze „Straży przybocznej”. I z „Kobiety diabła” Shindy. Strach doprowadza Jana do zbrodni. Jan zaczyna żyć z wojny, jak szczur. Ale nawet tego porządnie robić nie potrafi.

Wojna nie wyszła Bergmanowi. Może jest tu za bardzo prawdziwa, żeby stać się metaforą? Z drugiej strony — prawdziwa za mało. A może, paradoksalnie, temu artyście obdarzonemu przecież niezwykłą wyobraźnią, zabrakło tak trywialnej rzeczy, jak osobiste czy tylko społeczne doświadczenie? Bo może nie trzeba nawet wojny samemu przeżyć, wystarczy, żeby jej pamięć przetrwała w historii, literaturze, legendzie danego kraju?

Po „Godzinie wilków”, filmie poprzedzającym „Hańbę”, krytyka zarzucała, że Bergman ma za stary język. Nie można nim opowiadać — pisano — rzeczy nowych. Ależ język Bergmana nie jest wcale stary. Jest „wieczny”. Wiele w nim z tradycji i artystycznych nawarstwień. Język Bergmana — jak Felliniego, Viscontiego, Kurosawy — to summa przeszłości. Nie olśni nigdy nowoczesnością, chociaż też chyba nie rozśmieszy kiedy jego czas minie.

„Hańba” nie jest dziełem udanym. Rozumiem to jednak inaczej. W płaszczyźnie wymienionej nieautentyczności przeżycia, nie tylko zresztą samej wojny („prawdziwą” wojnę można, jak okazało się, pokazać nawet przy pomocy pudełek zapałek, co zrobili kiedyś u nas Haupe i Bielińska). Zabrakło w filmie Bergmana np. siły upadku człowieka. Owego straszliwego dramatu przemiany człowieka w ofiarę-oprawcę. Jest zaledwie teoretyczny opis dramatu.

Muza Bergmana w „Hańbie” usypia. Początek filmu wygląda jeszcze jako tako: cicha idylla z dala od świata. Później niespodziewany kataklizm, jak wtargnięcie diabła. Muza usypia z początkiem mąk duszych bohatera.

Sztuka Bergmana jest za duża, żeby mogła tworzyć rzeczy średnie. Upraszczając: albo arcydzieła, albo katastrofy. W każdym jego dziele są ziarna owych skrajności. W „Personie”, którą niedawno oglądaliśmy, i która należy do utworów najlepszych reżysera, wiele pustego filozofowania. W „Hańbie” natomiast są rzeczy tak piękne, jak „martwe natury” godne Chardina; w tym ponurym filmie melodyjka pozytywki jak z Mozarta; przerażający, niczemu niestety nie służący, obraz łodzi uwięzłej wśród trupów, przypominający „Tratwę »Meduzy«” Géricault.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Ryszard Ronczewski i Marian Opania

Jerzy Afanasjew — literat, przed laty działacz studenckich teatrów Wybrzeża, scenarzysta, filmowiec — rozpoczyna realizację „Promu”. Swój pierwszy film oparł na powieści Stanisława Goszczurnego.

Marian Opania

Film regionalny

ROZMOWA Z REŻYSEREM JERZYM AFANASJEWEM

Jedno z ujęć scenopisu filmu „Prom"* reżyser Jerzy Afanasjew zapisał następująco: *„...a biała kra płynie niezmierzonym polem — tak jak unoszone martwe przedmioty, prom i ludzie, ku morzu".* W tym ujęciu nie ma napięcia towarzyszącego większości scen; cytuję je jako przykład innego, także obecnego w tym scenopisie nurtu: relacji między nieuchronną — jak się wydaje — katastrofą a spokojem groźnej przyrody.

W komentarzu końcowym znajdujemy wyjaśnienie, że *„»Prom« jest opowieścią opartą na motywach autentycznego wypadku z roku 1945, który przydarzył się naszym osadnikom na odzyskanym polskim Wybrzeżu. Była w nim niezawiniona tragedia ludzka i niezwykła zaciętość położenia jej kresu".*

Nie znającym powieści Stanisława Goszczurnego, która stanowiła podstawę dla scenariusza Jerzego Afanasjewa, wyjaśnijmy, że chodzi o grupę osadników, którzy w grudniu 1945 roku, jadąc do swych nowych domów, podczas przeprawy promem u ujścia Wisły, znaleźli się w śmiertelnym niebezpieczeństwie: lina promu zerwała się. Prąd znosił ludzi z całym ich dobytkiem w kierunku morza, na zaminowane jeszcze wówczas tereny.

— O pańskim filmie — zwracam się do Jerzego Afanasjewa — mówi się, że odbiega od wielu powstających teraz filmów młodych realizatorów, którzy zdają się hołdować zasadzie dosyć swobodnej konstrukcji dramaturgicznej, zachowując margines na zdarzenia nieoczekiwane, które pojawić się mogą dopiero w czasie realizacji. Pan dał swemu scenariuszowi konstrukcję „żelazną". Mówi się nawet, że „Prom" już istnieje; wprawdzie nie na taśmie, lecz na papierze.

— Wszystko to prawda, gdyż scenopis — napisany wspólnie z operatorem Antonim Nurzyńskim — stanowi szczególną konstrukcję filmu. Tyle że do pewnych faktów nie przywiązywałbym większego znaczenia: są to po prostu, moim zdaniem, konieczności produkcyjne. Scenariusz był gotowy dosyć wcześnie, a okres przygotowawczy — na tyle długi, bym mógł wszystkie szczegóły przemyśleć bardzo dokładnie. Nie odkryję niczego nowego, mówiąc, że każdy film ma inną, własną stylistykę; odnosi się to w równym stopniu do tego, co nazwałbym stylistyką produkcyjną. Ponieważ „Prom" będzie oparty na autentycznej scenerii, w miarę możliwości trzeba wszystko przygotować z wielką precyzją, by uniknąć zahamowań w czasie zdjęć; zwłaszcza że wszystko zależy od warunków atmosferycznych i pory roku. Pewne rozwiązania inscenizacyjne powstały w bliskiej współpracy z operatorem Antonim Nurzyńskim i ze scenografami „Promu" — Jarosławem Świtoniakiem i Andrzejem Płockim.

— Stosuje więc pan dramaturgię filmu sensacyjnego?

— Obowiązują mnie prawidła akcji pełnej spięć i sensacji, choć nie jest to zagadka kryminalna. Chodzi o dynamiczne, silne zaskoczenia. Konieczność zastosowania daleko idącej dyscypliny w proponowanych rozwiązaniach inscenizacyjnych wynika także z miejsca i czasu akcji. Jest to film pełen niebezpieczeństw; elementy kadru i przewidywanego napięcia — to kra, woda, prom, statki. Muszę wszystko bardzo dokładnie przemyśleć, by móc liczyć na końcowy efekt.

A temat chyba należy do najbardziej frapujących. Są to sprawy mało eksploatowane.

Nie znaczy też, że tym razem, posługując się tekstem innego autora jako podstawą filmu, wyrzekam się tak zwanego kina autorskiego. Jako pisarz i scenarzysta mam wiele satysfakcji autorskich. Jestem także przekonany, że autorstwo filmu nie polega na wymyśleniu wszystkiego od „a" do „z". Zasadza się ono przede wszystkim na tym, co należy do scenopisu. Reżyser filmowy, w odróżnieniu od pisarza, ma inne możliwości i satysfakcje autorskie, jak tylko własność wątku fabularnego. Prowadzenie aktora, rozwiązania scen — to także autorstwo reżysera; jest nim również adaptowanie cudzego tekstu zgodnie z własnym, autorskim rozumieniem i czuciem.

Ryszard Ronczewski

Reż. Jerzy Afanasjew

— Pańska dotychczasowa działalność, jako autora, pozwalałaby przypuszczać, że ten pierwszy zawodowy film fabularny będzie należał do innego gatunku. Chyba szczególnie dobrze czuje się pan w grotesce lirycznej.

— Robiłem rzeczy bardzo różne. O tej rozmaitości świadczą inscenizacje teatralne, operowe, telewizyjne, kilkanaście zrealizowanych scenariuszy małych form, a także kilka zaproponowanych scenariuszy fabularnych. Dramatem interesuję się od lat. Nasz film dotyczy osadnictwa na Ziemiach Odzyskanych. Jest filmem „regionalnym".

Zawsze biorę się do tego, co mnie prawdziwie interesuje. A filmów „morskich" jest w ogóle nie tak wiele. Nie tylko w naszej kinematografii, lecz w ogóle w produkcji światowej. Nasz film morski i literatura marynistyczna kształtują się od 25 lat.

Nie znaczy to, że kiedyś, w przyszłości, nie chciałbym zrobić groteski. Gdybym decydował się na robienie komedii filmowej w stylu, który mnie w komedii interesuje, musiałbym prawdopodobnie sam napisać scenariusz. Natomiast w innych wypadkach nie jest to konieczne, a praca reżyserska, koncepcyjna — również ciekawa, gdyż pisze się tu kamerą od nowa.

Szanuję widzenie każdego artysty, staram się każdego zrozumieć. Przy pewnych tematach niezbędne są określone prawidła gry, pewna ilość środków jakby odziedziczonych, z których nie warto rezygnować. W tym coś jest, że malarze — na przykład — po przekroczeniu wszystkich swobód w abstrakcji, wracają do rysowania pochylonej kobiety.

Rozmawiała: ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA
Zdjęcia: ROMAN SUMIK

* Zespół PLAN, nadzór artystyczny objął Jerzy Passendorfer

Problem „kina w domu" poczyna niepokoić także włoską kinematografię. Nasz korespondent oświetla go z tamtejszego punktu widzenia i omawia nowy film, którego powodzenie napawa właścicieli kin optymizmem.

Zbawić dusze
„W Roku Pańskim" od prawej: Alberto Sordi i Robert Hossein

KIEDY UMRZE KINO?

VIRGILIO TOSI

Korespondencja własna z Rzymu

Ostatnio także we Włoszech wiele mówi się o nowych urządzeniach technicznych, które zastąpić mają dotychczasowe formy oglądania filmów. Chodzi o magnetowid, zwany tutaj „kinem w kasecie". Ma się on wkrótce pojawić na rynku amerykańskim i europejskim w udoskonalonej postaci, a jego cena ma być dostępna dla masowego odbiorcy. Nie trzeba się dziwić, że na myśl o tej nowej formie kina w domu — właścicieli sal kinowych ogarnia przerażenie. Kto zechce pójść do kina — rozumują — skoro każdy właściciel magnetowidu będzie miał do dyspozycji wielki wybór filmów w najbliższej księgarni czy bibliotece, a może nawet w kiosku z gazetami, gdzie kupi albo wypożyczy sobie kasetę z filmem i za naciśnięciem guzika może mieć w domu o dowolnej porze dnia i nocy normalny seans filmowy. Mało tego — wyświetlanie filmów może dowolnie przeplatać reprodukcją najatrakcyjniejszych programów telewizyjnych! Dla masowego odbiorcy kalkulacja będzie prosta: lepiej płacić raty za „kino w kasecie" niż wydawać spore sumy na bilety do kina; zwłaszcza w wielkich miastach ceny są tak wysokie, że zajmuje to już niebagatelną pozycję w budżecie przeciętnej rodziny.

Wielkie koncerny przemysłowe — chemiczne, elektroniczne, telewizyjne, wydawnicze itp. — obrały już nawet ten kierunek inwestycyjny, panuje bowiem powszechne przekonanie, że w ciągu kilkunastu najbliższych lat „kino w domu" opanuje świat tak samo, jak telewizja. Oczywiście, przy wprowadzaniu na rynek nowego wynalazku, elementy techniczne i ekonomiczne wysuwają się na pierwszy plan i nikt na razie nie myśli o tym, jakie treści ma rozpowszechniać ten nowy środek masowego przekazu. Można tylko przypuszczać, że — analogicznie do rozwoju telewizji — domowe kino spotka się początkowo z bojkotem producentów, którzy nie będą chcieli oddawać do jego dyspozycji swojej puli starych czy nowszych filmów kinowych. Nie ulega jednak kwestii, że „kino w kasecie" znajdzie szybko zastosowanie w szkole i wszelkiego typu instytucjach oświatowych, jako nowy audio-wizualny środek kształcenia zbiorowego i indywidualnego. A jeżeli dawne, archiwalne filmy fabularne pozostaną dlań nadal niedostępne, powstanie nowa produkcja, przeznaczona specjalnie dla kin domowych.

Tymczasem na tradycyjnym rynku filmowym można już zaobserwować pierwsze objawy zaniepokojenia. Wielkie firmy dystrybucyjne, które jeszcze niedawno dyktowały producentom warunki i określały charakter komercyjnej produkcji filmowej, przeżywają kryzys. Niektóre są w przededniu likwidacji, inne dążą do fuzji, by zjednoczonymi siłami walczyć o przetrwanie. Dzieje się tak nawet z firmami amerykańskimi, którym nigdy nie brakowało kapitałów i mogły sobie zawsze pozwolić na przejściowe okresy deficytu. Dziś niektóre zamknęły już swe filie albo korzystają z pośrednictwa włoskich dystrybutorów. Nie jest zresztą tajemnicą, że akcje największych wytwórni hollywoodzkich, po kolejnych zmianach właścicieli, trafiły w końcu do rąk potentatów innych gałęzi gospodarki, z przemysłem naftowym i spożywczym na czele. Film jest dla nich tylko marginesem, mało znaczącym polem operacji finansowych. W razie jakiegokolwiek zagrożenia przemysłu filmowego poświęcą bez wahania wszystko to, czym jeszcze szczyci się podupadła „stolica filmu" — Hollywood.

Ale we Włoszech sytuacja nie jest jeszcze tak zła. Telewizja nie wywołała tu takich spustoszeń, jak w innych krajach Europy zachodniej, gdzie zamykano kina setkami. W tym samym czasie powstały we Włoszech supernowoczesne sale kinowe, ze znakomitą techniką i komfortową widownią, i te właśnie

Ocalić życie
„W Roku Pańskim" — Claudia Cardinale i Nino Manfredi

kina — mimo wysokich cen biletów — są pełne, jeżeli tylko film podoba się publiczności. Właściciele starają się nie myśleć o „upiorze w kasecie". Nie widać go zresztą na wystawach sklepowych, a gdy się pojawi, sporo czasu minie jeszcze zanim się rozpowszechni. W kinach eksploatuje się więc ze zdwojoną intensywnością każdy atrakcyjny film. Nie ma ich zresztą tak wiele. Wciąż mają wzięcie rodzime westerny i filmy z popularnymi śpiewakami, spadła natomiast frekwencja na niewybrednych farsach. Seks-filmy cieszą się powodzeniem w każdym kręgu widzów, podobnie jak komedie satyryczne i obyczajowe. Dopiero po nich idą dzieła wielkich mistrzów — Felliniego i Viscontiego, chociaż publiczność była rozczarowana wizjonerskim poematem, jakim jest „Satyricon" i przytłoczona czarnym demonizmem „Zmierzchu bogów".

Ale pod uwagę trzeba także brać outsiderów. W tej chwili, na przykład, w kinach rzymskich furorę robi film historyczny „W Roku Pańskim", nakręcony przez dawnego scenarzystę Luigi Magni. Jako reżyser zadebiutował skromnie „Faustyną", przyjętą bez entuzjazmu, ale i bez dąsów. I oto nagle zaprezentował wielką kolorową panoramę, pełną kostiumów i gwiazd, których mógłby mu pozazdrościć każdy włoski reżyser. Claudia Cardinale, Britt Ekland, Robert Hossein, Enrico Maria Salerno, a obok trzej najwięksi włoscy aktorzy komediowi po raz pierwszy razem na ekranie: Alberto Sordi, Ugo Tognazzi i Nino Manfredi.

Film Magniego wskrzesza na ekranie epizody walki włoskich patriotów, karbonariuszy, z obskurantyzmem i absolutyzmem reżymu papieża Leona XIII na początku dziewiętnastego wieku. Hossein gra postępowego lekarza związanego z karbonariuszami, który wraz ze swoim młodocianym wychowankiem zostaje pod koniec filmu stracony na gilotynie. Ginąc, wyzbywa się iluzji, że wszystko co czynił służyło przyśpieszeniu procesów rewolucyjnych, bo lud — jak sam powiada — „śpi". Tognazzi jest kardynałem, cynicznym i świeckim w obyczajach, łącząc wszystkie cechy arbitralnego i despotycznego dostojnika Kościoła. Salerno gra szefa policji. Manfredi uciełeśnia plebejskiego ducha anarchii, kpi z możnych tego świata, używając jako oręża satyrycznych epigramatów. W przebraniu szewca udaje analfabetę, pisze i rozpowszechnia znienawidzone przez władze wierszyki, w których oskarża dostojników Kościoła, wytykając im zepsucie i nadużycia. Pyszną, godną Boccaccia lub Machiavellego postać stworzył Alberto Sordi, jako biedny, pełen najlepszych chęci zakonnik, który za wszelką cenę chce zbawić duszę obu skazanych na śmierć patriotów. Ci zaś, kpiąc sobie z niego, przedłużają egzekucję, co doprowadza do wściekłości kardynała, dumnego z ofiarowanych tłumowi „circenses". Claudia Cardinale gra Żydówkę, która żyje z szewcem, łamiąc przepisy zakazujące Żydom opuszczania getta; dziewczyna stara się uratować lekarza-konspiratora lub przynajmniej jego młodziutkiego towarzysza niedoli. Film kończy ujęcie przedstawiające Rzym współczesny: Piazza del Popolo, jeden z najpiękniejszych placów Wiecznego Miasta, zatłoczony samochodami parkującymi wokół egipskiego obelisku; na wprost monumentalna brama miejska, obok kościół i tablica kamienna, która upamiętnia miejsce egzekucji patriotów skazanych przez władzę papieską „bez dowodów i sądu" na śmierć.

Mimo historycznego kostiumu i widowiskowego rozmachu, mimo długiej listy popularnych wykonawców, „W Roku Pańskim" nie jest filmem, który ucieka w przeszłość, by czarować barwną scenerią i łatwą ironią. Magni świetnie poprowadził dialogi, które zresztą sam napisał. Kilka scen w filmie odznacza się niezwykłą ostrością polemiczną, godząc w reakcyjny absolutyzm rządów klerykalnych. Dlatego też można poruszone tu problemy odczytywać pod kątem ich nieprzemijającej aktualności. Chodzi o problem władzy, autokracji, o dialektykę stosunków pomiędzy masami i awangardą społeczną.

„W Roku Pańskim" cieszy się tak wielką frekwencją, że — prócz całodziennych seansów — sobotnia projekcja dodatkowa rozpoczyna się o godzinie pierwszej w nocy. Czy w tej sytuacji można mówić, że kino umiera? Jeżeli nawet jego zgon jest rzeczywiście nieunikniony, to jedno jest pewne: nie będzie to śmierć gwałtowna, lecz kolejny etap przemiany sztuki widowiskowej w ogóle.

VIRGILIO TOSI

Notatnik hollywoodzki

Hollywoodzkie wytwórnie zaczynają być deficytowe, a ich nowi szefowie nie mają żadnych względów dla świata filmowego. Czy wzmożona fala seks-filmów poprawi sytuację?

Korespondencja z USA

Klęska kasowa musicalu „Star!" (pisałem o niej przed kilku tygodniami) okazała się tylko drobnym fragmentem całej fali niepowodzeń, które nawiedziły ostatnio Hollywood. Ofiarą padła nie tylko bohaterka „Star!", Julia Andrews, chociaż wytwórnia Metro-Goldwyn-Mayer skwapliwie skreśliła z planu produkcyjnego przede wszystkim jej kolejny musical „She Loves Me" (Ona mnie kocha); Andrews miała w nim wystąpić pod batutą reżyserską swego męża, Blake Edwardsa. Okazało się bowiem, iż interesy MGM idą tak źle, że wytwórnia nie może sobie również pozwolić na produkcję kilku innych filmów, których koszty realizacji przekraczają 10 milionów dolarów, a sumę tego rzędu miała właśnie pochłonąć produkcja „Ona mnie kocha". Bilans wytwórni za pierwsze trzy kwartały zeszłego roku wykazał straty w wysokości 35 milionów dolarów. Jednocześnie stało się publiczną tajemnicą, że 40 procent akcji wytwórni nabył niejaki Kirk Kerkorian, właściciel domów gry w Las Vegas, który pieniądze na ten cel uzyskał z banków zachodnioniemieckich. Jest to więc pierwszy w historii Hollywoodu wypadek infiltracji europejskiego kapitału w amerykański przemysł filmowy — i to bynajmniej nie w celu podtrzymania go. Kerkorian bowiem dał do zrozumienia, że jeżeli interesy wytwórni nie ulegną poprawie, to będzie dążył do tego, by ateliers MGM zostały wystawione na sprzedaż. Sic transit...

Wywołać skandal
Eddy Williams

Tymczasem odgłosy „rewolucji seksualnej" w Hollywoodzie nie słabną. Niektórzy producenci sądzą nawet, że głównym warunkiem utrzymania komercyjnej produkcji w dotychczasowych rozmiarach jest dalsze zwiększenie ilości seks-filmów. Nie jest to jednak takie proste, bo prawdziwych gwiazd tego typu nie ma zbyt wiele. Raquel Welch ma już kontrakty na kilka lat naprzód. W przyśpieszonym tempie kreuje się nowe seksgwiazdy. Najbardziej lansowana jest w tej chwili niejaka Eddy Williams, przypominająca zresztą w typie Raquel Welch, tylko znacznie bardziej od niej wulgarna. Występowała już w kilku małych rolach filmowych. Teraz nadano jej tytuł Miss Super Starlet i dziewczyna zjawia się w lokalach i na przyjęciach w sukniach, których dekolty biją wszystkie dotychczasowe rekordy. Chętnie wywołałaby nawet jakiś skandal, by zwrócić na siebie jeszcze większą uwagę, ale wydaje się, że i tak osiągnęła już cel: pojawiła się na okładkach ilustrowanych magazynów i ma w kieszeni kontrakt na kilka filmów.

Nie wszystkie gwiazdy dają się jednak porwać fali seks-filmów, choć mają po temu warunki. Nie brak nawet takich, które otwarcie wypowiedziały im walkę, ryzykując własną karierą. Należy do nich Anne Heywood, która zwróciła się do syndykatu aktorów amerykańskich z apelem, by stanął w obronie aktorek odmawiających występowania nago przed obiektywem. Każda umowa z aktorem powinna — jej zdaniem — przewidywać z góry czy w filmie będą sceny strip-tease'owe. Jeżeli nie lub jeżeli aktorka zaznacza, że nie godzi się występować nago, producent nie może tego później od niej wymagać. Aktorka musi też wyrazić zgodę na to, by ewentualnie w takich scenach zastąpiła ją anonimowa dublerka. Bez zgody aktorki producent też nie ma prawa przy pomocy montażu wywoływać wrażenie, że występuje ona w stroju Ewy.

— **Skoro producenci uważają, że nagość stała się już integralnym elementem sztuki filmowej, musimy dbać także o naszą własną integralność** — twierdzi Anne Heywood.

Natomiast próbkę autentycznego aktorstwa i to dużej miary dała ostatnio Ingrid Bergman. Jej pierwszy po dwudziestu latach film hollywoodzki „Kwiat kaktusa" stał się nieoczekiwanym sukcesem. Już w tej chwili typuje się go jako jednego z poważnych kandydatów do Oscara.

A producenci mają nowy powód, by tracić głowę: kto jest na ekranie więcej wart — dwudziestopięcioletnia seks-bomba czy dwa razy od niej starsza aktorka z prawdziwego zdarzenia.

MICHAEL BEAM

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

12 STYCZNIA 1940

TRAGICZNA SAMOTNOŚĆ

Lewis Milestone, realizator opromieniony sławą filmowej adaptacji „Na zachodzie bez zmian" Ericha Marii Remarque'a, chwalony, i słusznie, za „Pierwszą stronę", „Bohaterów piekła" i „Deszcz", porzucił w połowie lat trzydziestych pracę w kinematografii i zajął się reżyserią teatralną. Dopiero na początku 1940 roku przypomniał widzom kinowym o swym istnieniu, prezentując ekranizację „Myszy i ludzi" Johna Steinbecka. Film wszedł na ekrany amerykańskie — przed trzydziestu laty — dnia 12 stycznia 1940 roku. Scenariusz na podstawie powieści opracował Eugene Solow, a muzykę skomponował Aaron Copland. Główne role męskie, poszukujących pracy robotników rolnych: George'a i Lenniego, grali dobrzy aktorzy, nie należący jednak do kategorii hollywoodzkich gwiazd — Burgess Meredith i Lon Chaney Junior, syn słynnego z czasów niemych „człowieka o stu twarzach" — Lona Chaneya.

John Steinbeck napisał powieść „Myszy i ludzie" przed zabraniem się do pracy nad „Gronami gniewu". Była to jakby wprawka poprzedzająca wielkie epickie dzieło poświęcone losom najemnych robotników w słonecznej i bogatej Kalifornii. Książka o niewielkich rozmiarach ukazała się na początku 1937 roku, z miejsca zdobywając rozgłos. Krytycy wyrażali się o nowym utworze świetnego prozaika z najwyższym uznaniem. Autor był zdziwiony i trochę zaskoczony tymi nieoczekiwanymi pochwałami, nie sądził bowiem by to, co zamierzył, w pełni mu się udało. „Myszy i ludzie" traktował przede wszystkim jako eksperyment natury warsztatowej. Miała to być sztuka teatralna napisana w „technice powieściowej", nadająca się do odtworzenia na scenie bez żadnych specjalnych adaptacyjnych zabiegów. Uczynił to robotniczy amatorski zespół teatralny w San Francisco, ale okazało się wtedy, że surowiec literacki nie jest jednak wystarczającym materiałem do stworzenia pełnokrwistego spektaklu. Przedstawienie wypadło nieszczególnie i skłoniło to Steinbecka — z jednej strony do samokrytycznych wypowiedzi, a z drugiej — do opracowania teatralnego wariantu powieści. Dramat „Myszy i ludzie" został przedstawiony po raz pierwszy w zawodowym nowojorskim teatrze „Music Box" — 23 listopada 1937 roku, spotykając się z jeszcze większym aplauzem niż poprzednio książka.

Solow i Milestone mieli więc ułatwione zadanie, mogąc korzystać zarówno z powieściowego tekstu, potraktowanego już pod kątem inscenizacyjnych wymogów, jak i z późniejszych doświadczeń teatralnych. Były ponoć próby, podejmowane ze strony wytwórni, wprowadzenia „poprawek" i „uzupełnień" tekstu Steinbecka, ale widać się nie powiodły, film bowiem traktuje z pełnym szacunkiem zarówno dramaturgię oryginału, jak i jego ideową koncepcję. Dzieło ekranowe głosi te same prawdy, co powieść i przedstawienie teatralne, może jeszcze z większą realistyczną siłą, większym autentyzmem (fotograficznym) mówi o poniewieranych i wyzyskiwanych przez bogatych farmerów robotnikach rolnych, wędrujących z miejsca na miejsce. Film mówi również o samotności ludzi skazanych na wieczną tułaczkę i o ich złudnych marzeniach posiadania własnego domku i kawałka ziemi.

Centralną postacią utworu jest olbrzym o móżdżku dziecka, obdarzony ogromną i niekontrolowaną siłą. Nie chce nikomu zrobić krzywdy, ale głaszcząc i pieszcząc — dusi i zabija. Opiekuje się nim, nie odstępując go, wierny przyjaciel i towarzysz wędrówek — George. Mógłby sobie ułożyć lepiej życie, ale nie opuszcza bezradnego i zagubionego druha. A kiedy Lenniemu, mimowolnemu mordercy, grozi straszna śmierć z rąk szykujących się do linczu oprawców, George miłosierną kulą sam dokonuje nie tyle wymiaru sprawiedliwości, co aktu łaski. Olbrzym nieświadom, że umiera, odchodzi ze świata, jeśli nie szczęśliwy, to w każdym razie spokojny. W bliskości przyjaciela czuje się bezpieczny.

Film „Myszy i ludzie" przyćmiony został wkrótce po wprowadzeniu na ekrany blaskiem innej adaptacji ekranowej Steinbecka — „Gronami gniewu" reżyserii Johna Forda. W konkurencji z epicką opowieścią, zrealizowaną po mistrzowsku przez świetnego twórcę, skromny kameralny dramat, wyprodukowany za tanie pieniądze przez niezależną małą wytwórnię (Hal Roach Studio), nie miał żadnych szans. Henry Fonda był bardziej atrakcyjny i od Burgessa Mereditha, i od Lona Chaneya Juniora. Normalnym biegiem rzeczy obraz Lewisa Milestone'a znikł w cieniu.

Z perspektywy lat wypadałoby przywrócić „Myszom i ludziom" należne miejsce w hierarchi amerykańskiej kinematografii. O filmie Lewisa Milestone'a powiedzieć można to samo, co wyrazili w swym werdykcie nowojorscy krytycy teatralni, przyznając doroczną nagrodę za najlepszy spektakl w 1937 roku dramatowi Steinbecka w reżyserii George'a Kaufmana. Oto słowa uzasadniające wybór laureata: „Za siłę i za wierność, z jaką potraktowany został temat głębokimi korzeniami tkwiący w amerykańskim życiu; za oparcie się pokusie potraktowania tragicznego problemu samotności i frustracji w sposób tani i sensacyjny".

Poniewierani i wyzyskiwani
Burgos Meredith i Lon Chaney Junior

„ZMOWA" (USA). Robert Wise zrealizował ten film w roku 1949. „Zmowa" utrwala oblicze „czarnego kina" w USA, które nie miało złudzeń, ale miało serce.

„OPERACJA BELGRAD" (Jugosławia). Zdolność harmonijnego łączenia żywej akcji z wewnętrznymi przeżyciami bohaterów jest przywilejem mistrzów, a do nich niestety reżyser filmu nie należy.

„CZEKAM W MONTE CARLO" (Polska). Wszelkie dodatkowe atrakcje, wobec niedostatku emocji czysto rajdowych, budzą podejrzenie, że autorzy chcą nas obdarować wiekowymi bublami.

Nasi recenzenci pisali...

„DWOJE NA DRODZE" (USA). Obraz „doli i niedoli pożycia małżeńskiego", wolny od melodramatyczności i sentymentalnych łatwizn dzięki humorowi i inteligentnej obserwacji.

„CZTERY DAMY I AS" (Francja). Tropienie przemytników jest niczym w porównaniu z kłopotami, jakie mogą sprawić kobiety.

„DR GLAS" (Dania). Zwidy dr. Glasa, jego dramatyczne zmagania się z sobą, są nasycone napięciem między powinnością moralną a żądzą.

„TOPKAPI" (USA). Całość jest wprawdzie zabawna, ale nie wykorzystano wielu możliwości psychologicznych.

„ZDOBYCZ" (Francja — Włochy). Dużo pięknych obrazków, mieniących się i pędzących jak w kalejdoskopie, pełno pół-obnażonych fotografii, wiele śmiesznych sytuacji.

●

Panie Redaktorze!

Dnia 6 grudnia ub. r. telewidzowie zostali obdarowani czarno-białym „Faraonem". A przecież bardzo wielu widziało film w kinie, i to niedawno. Ci zaś, którzy teraz obejrzeli go po raz pierwszy, absolutnie nie mogli stwierdzić, dlaczego jest jednym z wybitnych polskich filmów.

Informacja przed projekcją telewizyjną o kunsztownej barwie była zapewne podyktowana dobrą wolą uświadamiania, ale zrobiła wrażenie wyrafinowanej złośliwości.

Czyżbym się mylił, gdy wyobrażam sobie, że w niedalekiej przyszłości, gdy telewizja kolorowa znajdzie się niemal w każdym domu — będziemy na jej ekranach oglądali czołowe osiągnięcia filmu czarno-białego... Teraz, oglądamy czarno-białe osiągnięcia filmu barwnego.

JAN SOKOŁOWSKI
Trzebnica

★

Nigdzie nie czytałam, bo nigdzie nie znalazłam poważnego artykułu o tym, dlaczego nie sprowadza się do nas filmów śmiałych erotycznie. Chętnie przeczytałabym wyjaśnienie na ten temat, poparte argumentami. Czym bowiem kieruje się komisja kwalifikująca filmy do zakupu? Że możemy się zdemoralizować? Czym? Czy jesteśmy mniej dorośli, doświadczeni i rozumni niż obywatele innych państw?

Może rok 1970 będzie rokiem próby dojrzałości naszej widowni? Tego życzyłabym sobie i innym kinomanom w Nowym Roku, który rozpoczęliśmy.

ANNA CHMIEL
Wrocław

IDZIEMY DO KINA

ADOLF

(Adolphe ou l'age tendre)

Scenariusz (na podstawie powieści **Beniamina Constant**): **Bernard Toublanc Michel** i **Jean Moal**

Reżyseria: **Bernard Toublanc Michel**

Zdjęcia: **Jean Charvein**

Muzyka: **Jean-Michel Damase**

Wykonawcy: Helena — **Ulla Jacobsson**, Henri-Adolf — **Jean Claude Dauphin**, Marc de Pourtalain — **Philippe Noiret**, Patou — **Nathalie Nell**, Bob — **Marie-Joseph Falcucci**, Paul — **Michel Robert**, por. d'Aulnay — **Claude Giraud**, cioteczni bracia Heleny — **Leszek Herdegen**, **Krzysztof Chamiec** i **Andrzej Jurczak**, jej kuzynka — **Ewa Krasnodębska**.

Produkcja: Prisma-Films (Francja) — 1968.

Barwna, uwspółcześniona adaptacja powieści Beniamina Constanta. Romans dwudziestolatka z dojrzałą kobietą. Miłośnicy znakomitej powieści odnajdą w filmie zaledwie nikłe echa literackiego pierwowzoru.

Dodatek: „Pierwsza z osiemnastu". Scenariusz: **Maria Tymowska** i **Anatol Fidek.** Realizacja i zdjęcia: **Anatol Fidek.** Konsultacja: **prof. Wacław Balcerski** i **mgr inż. Zbigniew Nowak.** Komentarz czyta: **Jerzy Rosołowski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1969. Film popularnonaukowy o planach budowy w Polsce elektrowni szczytowo-pompowych.

DZWON ADMIRAŁA

(Operation Third Form)

Scenariusz (według opowiadania **Edgara Hindle** i **Davida Eady**): **Michael Barnes**

Reżyseria: **David Eady**

Zdjęcia: **Jo Jago**

Muzyka: **Harry Robinson**

Wykonawcy: Paddy — **Sidney Bromley**, Skinner — **Derren Nesbitt**, szef — **George Roderick**, admirał — **William Sherwood**, Dick — **John Moulder Brown**, Tom — **Kevin Bennett**, Alan — **Michael Brockett**, Brian — **Ronnie Caryl**, Jill — **Roberta Tovey**.

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Olejniczak**

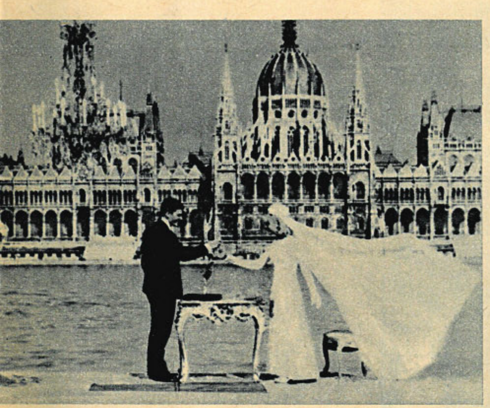
Produkcja: World Wide Pictures dla Children's Film Foundation (Wielka Brytania) — 1966.

*

Film sensacyjny dla młodzieży. Grupa uczniów wykrywa drogą żmudnego śledztwa sprawców kradzieży cennego dzwonu. Sceneria północnych dzielnic Londynu, pochwała zaradności młodocianych bohaterów.

Dodatek: „Kot, który chodził własnymi drogami" (Kot, kotoryj gulial sam po siebie). Scenariusz (według **Rudyarda Kiplinga**): **Nikołaj Erdman.** Realizacja: **Aleksandra Śnieżko-Błocka.** Oprawa plastyczna: **Aleksander Trusow.** Zdjęcia: **E. Rizo.** Muzyka: **Witalij Gewiksman.** Produkcja: Sojuzmultfilm (ZSRR) — 1967. Barwny film rysunkowy.

NOC POŚLUBNA W DESZCZU



(Hochzeitsnacht im Regen)

Scenariusz: **Karl-Heinz Lennartz** i **Horst Seemann**

Reżyseria: **Horst Seemann**

Zdjęcia: **Helmut Grewald**

Muzyka: **W. Heicking, Klaus Hugo, Gerhard Siebholz, Klaus Lenz, Jürgen Hermann, Thomas Natschinski**

Wykonawcy: Gabi — **Traudl Kulikowsky**, Freddy — **Frank Schöbel**, szef trenerów — **Herbert Köfer**, gospodarz — **Gerd Ehlers**, Fritz — **Peter Reusse**, Hans — **Dietmar Obst**, Kalle — **Axel Dietrich**, „Mały" — **Hans-Dieter Tyrock**, kierownik quizu — **Gerd E. Schäfer**, urzędniczka stanu cywilnego — **Evamaria Bath**, starsza berlinianka — **Gina Presgott**, trener — **Edgar Kulow**, dżokej — **Egon Czaplewski**, pani Müller — **Agnes Kraus**, pan Meier — **Horst Kube**, lekarz — **Otto Stark**, fryzjer — **Axel Triebel**, pielęgniarze — **Nico Turoff** i **Günter Rüger**, kolejarz — **Horst Papke**, pracownik hotelu — **Gustav Stähnisch**.

Produkcja: DEFA (NRD) — 1967.

*

Barwna, szerokoekranowa komedia muzyczna. Bohaterką filmu jest dziewczyna, która marzy o karierze dżokeja. Film realizowano przy współpracy budapeszteńskiej wytwórni Mafilm.

Dodatek: „Droga na Wenus". Scenariusz i realizacja: **Józef Skrobiński.** Zdjęcia: **Bogdan Chamczyk.** Opracowanie muzyczne: **Henryk Rogala.** Komentarz: **Włodzimierz Kołodziejczyk.** Czyta: **Ryszard Sobolewski.** Konsultacja: **dr inż. Andrzej Marks.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1969. Popularnonaukowy film z cyklu „Zagadnienia kosmonautyki".

Z REPERTUARU DKF-ów

ZIEMIA W TRANSIE

(Terra em transe)

Scenariusz i reżyseria: **Glauber Rocha**

Zdjęcia: **Luiz Carlos Barreto**

Muzyka: **Sergio Ricardo, Giuseppe Verdi, Carlos Gomez, Villa Lobos**

Wykonawcy: Paulo Martins — **Jardel Filho**, Porfirio Diaz — **Paulo Autran**, Felipe — **Jose Lewgoy**, Sara — **Glauce Rocha**, Julio Fuentes — **Paulo Gracindo**, Alvaro — **Hugo Carvana**, Silvia — **Danuza Leao.**

Produkcja: Mapa, Difilm (Brazylia) — 1967.

*

Sztandarowe dzieło brazylijskiego „cinema novo". Bohaterem filmu jest młody poeta i dziennikarz, uwikłany w polityczną i społeczną rzeczywistość swego kraju. Wprawdzie akcja rozgrywa się w kraju nazwanym przez autora Eldorado, ale wiadomo, że chodzi o dzisiejszą Brazylię — kraj rażących kontrastów społecznych, ekonomicznych, kulturalnych; kraj korupcji politycznej, rewolucyjnego romantyzmu i anarchizującego rebeliantctwa.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 **dobry** — 4 **słaby** — 2
b. dobry — 5 **dyskusyjny** — 3 **zły** — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Doktor Glas	4	4	4	4		4		4	5
Hugo i Józefina	5			4		3	4	4	4
Mur	4	4	4	4		4	4	3	
Słuchajcie bicia dzwonów	3	4		3			4		4
Przygody małej wydry	4	3	3	3				4	4
Tylko umarły odpowie	4		3	3	3		4		
Na miłość nigdy nie jest za późno	4	3						3	3
Miecz dla króla	4	3		3		3		3	
Różowa pantera	4	2	3		3	2	4	3	4
Mściciel z Przeklętej Góry	4				4				1
Czekam w Monte Carlo	2				3		3		2
Cztery damy i as	2	2					2		

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm, (ZSRR), Defa Film (NRD), Woodfall (Anglia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), Cinemonde, Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox (USA), Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM

TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w Punkcie Wysyłkowym Prasy Archiwalnej „Ruch", Warszawa, ul. Nowomiejska nr 15/17, na miejscu lub na zamówienie za zaliczeniem pocztowym. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11

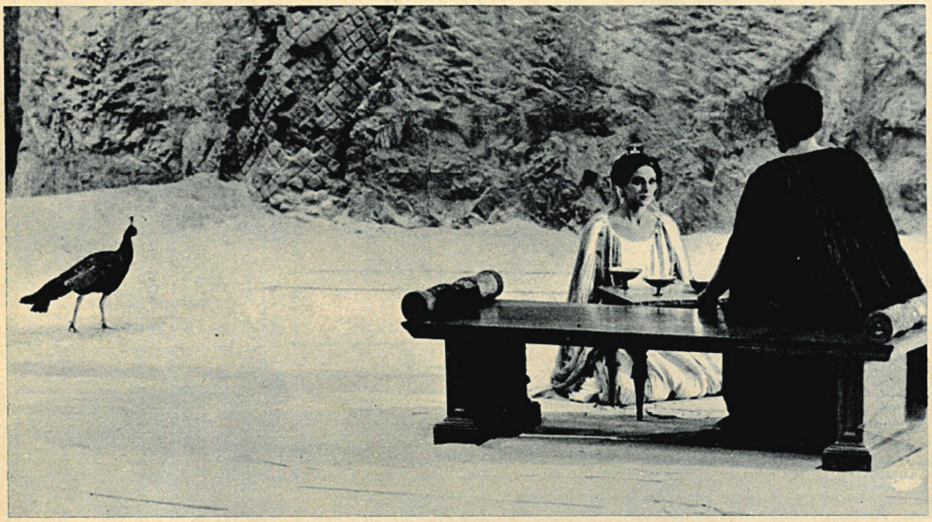
Numer oddano do druku 3.I.1970 r. Zam. 10888 P-53

INDEKS 35904

Kto zdobędzie OSCARA?

Akademia Filmowa w Los Angeles zaczęła przyjmować zgłoszenia kandydatów do tegorocznych nagród Oscara. Z produkcji amerykańskiej prasa hollywoodzka typuje zwłaszcza dwa filmy: „Kwiat kaktusa", ze względu na kreację Ingrid Bergman, i „Kowboja o północy" Johna Schlesingera. Z filmów zagranicznych bezkonkurencyjny wydaje się „Satyricon" Felliniego.

Kwiat kaktusa
Ingrid Bergman



„Satyricon" — Lucia Bose

„Kowboj o północy"
Dustin Hoffman